U d'/of OTTAWA
39003002395977

4.000

Octobre 1898 [illegible] [illegible]
Rel. 3 fr

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of Toronto

http://archive.org/details/lacomdieenfrance01leni

A mon cher Doyen et ancien collègue M. Aug. Dom[illegible]
Souvenir affectueux
[illegible]

LA
COMÉDIE EN FRANCE
AU XIXE SIÈCLE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉS DANS LA BIBLIOTHÈQUE VARIÉE

PAR LA LIBRAIRIE HACHETTE & Cie

La satire en France au moyen âge; 4e édition. Un vol.

Ouvrage couronné par l'Académie française.

La satire en France, ou la littérature militante au XVIe siècle. 3e édition. Deux vol.

La comédie en France au XVIIIe siècle. Deux vol.

La poésie patriotique en France au moyen âge. Un vol.

La poésie patriotique en France. XVIe et XVIIe siècles. Un vol.

— — — **XVIIIe et XIXe siècles.** Un vol.

Prix de chaque volume, broché..... 3 fr. 50

1411-98. — Corbeil. Imprimerie Ed. Crété.

LA
COMÉDIE EN FRANCE
AU XIXE SIÈCLE

PAR

CH. LENIENT
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

TOME PREMIER

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
u Ottawa
LIBRARY ANNEX

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
—
1898

Droits de propriété et de traduction réservés

DE LA BIBLIOTHÈQUE
Ottawa
LIBRARY ANNEX

PQ
566
.L55C
1898

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
uOttawa

LA COMÉDIE EN FRANCE

AU XIXe SIÈCLE

INTRODUCTION

La comédie dans la première moitié du XIXe siècle. — Trois périodes : l'Empire, la Restauration, la Monarchie de Juillet. — L'histoire et le théâtre : leur correspondance.

L'histoire de la comédie pendant la Révolution nous a montré les partis occupés à s'injurier, à se calomnier réciproquement, sur le théâtre comme dans la presse, comme dans les clubs et sur les bancs de la Convention. Piquante et spirituelle au début, quand s'assemblaient les États généraux [1], la satire dramatique tourne au pugilat en parole et en action, avec la guillotine pour dernier argument contre ses adversaires [2]. On comprend que nous soyons heureux d'être sortis de cette arène sanglante, pour arriver à une époque où l'esprit français reprend ses droits, ses habitudes de sociabilité aimable, facile,

1. Voir *la Comédie au* XVIIIe *siècle*, chap. XXXI. — *Le Réveil d'Épiménide, Nicodème dans la Lune.*

2. *Ibid., le Jugement dernier des rois. — L'Intérieur des Comités révolutionnaires.*

tout en faisant la part du rire et de la malice ; où l'on se permet de peindre et de railler les travers et les vices des gens, sans tomber dans l'invective et la diffamation. Cette zone moyenne et tempérée, dans laquelle la raison s'allie aux grâces, aux finesses et aux joyeusetés de l'esprit, est celle qui convient à la comédie. Sans exclure les élans du cœur ni les cris de la conscience, la muse comique se rappelle surtout que sa tâche est de divertir, et de corriger ou d'instruire en riant.

C'est au lendemain du Directoire, au début d'une société nouvelle, que nous allons la voir à l'œuvre. La vieille France monarchique, féodale et religieuse a disparu. Un autre monde s'élève successivement avec l'Empire, la Restauration, et le règne de Louis-Philippe : telles sont les trois étapes par lesquelles va passer la comédie dans la première moitié du XIXe siècle. Il importe donc tout d'abord de nous représenter le milieu où elle doit se mouvoir et se développer.

I

La nuit du 4 août a supprimé les titres nobiliaires, les privilèges, les distinctions entre les classes. Le grand principe d'égalité s'impose d'abord avec une sorte de rigorisme brutal dans les rapports sociaux, sous l'influence jacobine. Les noms de *citoyen* et de *citoyenne* sont substitués à ceux de *monseigneur*, de *monsieur* et de *madame*. Dans ce nivellement universel, le valet tutoie le marquis, dont il est devenu quelquefois le juge, le geôlier, le protecteur ou le bourreau. Le théâtre subit un moment les mêmes transformations ; la tragédie classique n'y échappe point : les

titres de *seigneur*, de *sire*, de *prince*, de *princesse*, même dans Racine, sont impitoyablement remplacés par ceux de *citoyen* et de *citoyenne*, sans respect de la prosodie, qui doit s'incliner devant la souveraineté populaire. Ce n'est là, il est vrai, qu'un ridicule passager : mais l'égalité, consacrée par le Code civil, finit par entrer dans les mœurs comme dans les lois, et aura pour conséquence prochaine l'uniformité du langage et du costume.

L'ancienne société française, divisée en castes, en classes et en corporations distinctes, offrait des types marqués d'avance, ayant leur physionomie propre. On ne court guère risque de confondre alors un *médecin* avec un *marchand*, un *bourgeois* avec un *marquis*. Le monde nouveau qui s'ouvre au début du XIXe siècle nous présente le plus étrange amalgame d'éléments hétérogènes à l'état flottant, d'embryons épars et confus qui ne sont pas encore arrivés à se classer, à se fixer, à prendre corps dans l'ordre social. A la suite de ce bouleversement général, de ces ascensions et de ces chutes qui ont fait passer les uns de la pauvreté à la richesse, les autres de l'opulence à la misère, on voit partout des anomalies, des disparates choquantes entre la fortune et l'éducation, entre la position et les manières.

Regnault de Saint-Jean d'Angely, recevant Alexandre Duval à l'Académie française, insiste sur la difficulté qu'offre, au poète comique, la peinture des mœurs et de la société contemporaines en 1813. « Le peintre le plus habile rend imparfaitement les traits de l'enfance, et nos mœurs nouvelles sont encore au berceau. Nous n'avons que des habitudes d'une semaine ; nos ridicules ne sont qu'ébauchés. Comment

donc faire aujourd'hui un tableau de mœurs, quand nous avons en même temps celles de toutes les périodes de notre histoire, et que nous n'avons pas encore les nôtres ; quand ce qu'on a conservé des mœurs anciennes est dissimulé par faiblesse ou déguisé par intérêt? »

Au fond, l'humanité reste toujours la même. Les costumes, les modes, les masques changent au contraire avec une étonnante rapidité. La carmagnole et le bonnet phrygien remplaceront l'habit brodé du marquis, puis céderont le pas à la redingote montante et au chapeau pyramidal des *Incroyables*; en attendant que Bonaparte impose de nouveau la culotte courte et l'habit de gala à ses chambellans, et revête pour son sacre le manteau impérial, où les abeilles tiennent la place des fleurs de lis. Après les exagérations de l'esprit égalitaire, on reviendra aux vieilles formules, aux vanités et aux ambitions du temps passé. Le lendemain du 18 Brumaire, une nouvelle cour s'organise autour de celle qui s'appelle encore Mme Bonaparte, et qui deviendra quatre ans plus tard l'impératrice Joséphine[1]. Les robes à queue, avec les carosses et les *habits habillés*, reparaissent à la Malmaison. Mme Angot, la poissarde parvenue, s'y rencontre dans l'antichambre avec la marquise de la veille, plus ou moins authentique, devenue solliciteuse à son tour auprès du pouvoir nouveau. La ci-devant marchande de poisson, même en plein Directoire, aspire à marier sa fille avec un gentilhomme, comme faisait déjà Mme Abraham au temps de Louis XV, comme fera, de nos jours encore, M. Poirier.

1. Voir à ce sujet l'intéressant ouvrage de M. Bertin sur la *Société du Consulat et de l'Empire.*

D'ailleurs, Napoléon encourage ce retour aux vieilles idées en créant toute une aristocratie, en faisant de ses généraux, de ses ministres, de ses préfets, de ses hauts fonctionnaires, des ducs, des comtes et des barons : républicains de la veille qui se résigneront aisément au rôle de courtisans du lendemain. On voit d'ici quel vaste champ s'ouvrait à la satire et à la comédie. Alexandre Duval, dans une de ses préfaces où il exhale volontiers ses rancunes et ses regrets, entrevoit et décrit la comédie contemporaine telle qu'il la conçoit, sans oser la réaliser :

« Qu'elle serait pourtant originale, s'écrie-t-il, la comédie où l'on pourrait voir un ancien républicain passer tout à coup du rang honorable de bon bourgeois à celui de comte ou de duc ! Qu'il serait comique le moment où ces grands patriotes, jadis persécuteurs de la classe privilégiée, essayeraient d'accorder leurs anciens principes avec les nouveaux ; quel rire ne provoquerait pas le farouche tribun du peuple à l'instant où, cherchant à se barioler de croix et de rubans, il retrouverait sous sa main un ancien bonnet rouge ; quelle situation piquante que celle de ses amis, qui, ne sachant de quel ton lui parler, apprendraient de sa bouche le genre d'étiquette qu'ils doivent adopter avec lui ! Je ne finirais pas, s'il me fallait creuser cette mine féconde de comique et de ridicule, que j'ai vue à découvert, mais qu'il ne m'a pas été permis d'aborder. »

Malheureusement le nouveau maître que s'est donné la France n'entend guère, sur ce point, la plaisanterie. Louis XIV permettait à Molière de ridiculiser les marquis, d'en faire même parfois des fripons ou des scélérats sous les traits de Dorante et de

Don Juan. Bonaparte, moins endurant, ne souffre pas qu'on attaque cette société dont il s'est fait l'ordonnateur, le patron et le moteur tout-puissant. Ministres, généraux, chambellans, préfets, parvenus de la veille enrichis par l'agio, par le jeu sur les assignats et les biens nationaux, *riz-pain-sel* ou intendants militaires revenus millionnaires des campagnes du Rhin, du Danube ou d'Italie, marquis émigrés se ralliant au nouveau régime, et rentrant avec leurs prétentions et leur dédain pour cette noblesse qui a endossé leurs habits et s'est installée dans leurs châteaux ; tous ces éléments confus, discordants, qu'il s'agit d'associer, d'agglomérer, sont protégés contre les atteintes de la comédie par une volonté souveraine, jalouse, ombrageuse, que la moindre égratignure peut exaspérer.

La double histoire d'Emmanuel Dupaty et d'Alexandre Duval, l'un arrêté et jeté sur les pontons pour un innocent opéra-comique, *l'Antichambre, ou les Valets entr'eux ;* l'autre fuyant jusqu'en Russie pour échapper au ressentiment du maître, qu'irrite le succès d'un simple drame historique, *Édouard en Écosse*, un Stuart ressemblant trop aux Bourbons, nous montre quelle part de liberté était faite au théâtre.

La comédie impériale, ainsi restreinte, surveillée, limitée, réduite au rire inoffensif et discret, est représentée alors surtout par trois noms : Picard, Alexandre Duval, Étienne.

Picard, l'amusant auteur de *la Petite Ville*, des *Marionnettes*, des *Ricochets*, est le représentant de la comédie bourgeoise sous l'Empire, le grand pourvoyeur de la gaieté française, avec permission et garantie du gouvernement.

Alexandre Duval, le dramaturge fécond, plus praticien qu'écrivain, l'un des créateurs de la comédie historique en France, passe de la *Jeunesse de Richelieu* à la *Jeunesse de Henri V*, son plus éclatant succès, auquel s'ajoute celui des *Héritiers*. Bonhomme grondeur et militant aux prises avec la censure, avec le vaudeville, avec l'école romantique, qu'il dénonce au ministre Montalivet comme une invasion de Barbares.

Étienne, plus correct, plus écrivain que ses deux confrères, cumulant la direction du *Journal de l'Empire* avec les périlleuses libertés de la comédie, l'auteur des *Deux Gendres* et de *Joconde*, n'échappe pas lui-même aux rigueurs de la censure.

Autour de cette trinité dramatique se groupe un certain nombre de représentants de la comédie. Au premier rang, par la date et la fécondité, Népomucène Lemercier, l'auteur d'*Agamemnon* et de *Pinto*. Planard, plus connu par ses opéras-comiques, donne à la Comédie le *Faux Paysan* et la *Nièce supposée*. Georges Duval fait applaudir à l'Odéon *Une journée à Versailles*. Hoffmann, un fin critique, un esprit sobre et délicat qui, par prudence, s'est enfermé lui aussi dans l'opéra-comique, lègue un jour à la Comédie-Française une charmante bluette restée au répertoire, *le Roman d'une heure*. Les *Suites d'un bal masqué* par Mme de Bawr, le *Tartufe de mœurs* par Chéron, mort préfet de l'Empire, *l'Avocat* de Roger, un homme d'esprit qu'une comédie fait entrer à l'Académie, surnagent dans ce déluge de pièces oubliées, dont la bibliothèque de Soleinne nous a laissé la liste nécrologique.

En exposant l'histoire du théâtre comique au XIXe siècle, nous ne saurions oublier ces genres secon-

daires auxquels Collé, Piron, Panard, Vadé, ont attaché leurs noms. Cet héritage du théâtre de la Foire a passé dans notre vaudeville moderne, où revit l'ancienne farce rajeunie, mêlée de prose et de vers, avec Désaugiers, Armand Gouffé, Gentil, Brazier, de Piis, Théaulon, Dartois, Chazet, de Rochefort, le père du journaliste, et tant d'autres oubliés aujourd'hui; enfin Scribe, qui les aura bientôt tous éclipsés.

Très inférieur sans doute pour la forme et pour la portée à la véritable comédie, le vaudeville a sur elle cet avantage d'offrir plus de documents précieux à l'histoire du temps, en ce qu'il recueille et traduit toutes les impressions du jour. Nous l'avons vu jadis coiffé du bonnet rouge, se répandre en invectives contre les tyrans; puis applaudir au coup d'État du 18 Brumaire et se moquer des Jacobins pris dans les filets de Saint-Cloud. Mobile et changeant comme l'opinion, dont il est le reflet et l'écho chez un peuple aussi prompt aux engouements qu'aux abandons, il célébrera tour à tour le camp de Boulogne, la paix de Tilsitt, le mariage de Napoléon et de Marie-Louise, la naissance du roi de Rome, puis le retour des Bourbons et l'entrée des souverains dans Paris. Les chanteurs et les auteurs de ces pièces sont les mêmes, pour la plupart, sous la République, sous l'Empire et sous la Restauration : l'objet seul de leurs chants a changé.

II

Les Bourbons, à défaut de la gloire dont le pays était rassasié, apportaient à la France la paix et la liberté, deux choses dont elle était privée depuis longtemps, et qui devaient profiter aux arts et à la

littérature. Qu'on juge la Restauration comme on voudra, qu'on la blâme ou qu'on la plaigne de ses maladresses, de son impopularité ou de sa mauvaise fortune, il est impossible de méconnaître qu'avec elle s'ouvrit une ère nouvelle pour la presse, la tribune et le théâtre, trois forces comprimées, étouffées sous le despotisme impérial. Mais cette liberté, que la monarchie légitime apportait de l'exil, devait tourner contre elle et la dévorer bientôt de son souffle ardent et implacable.

L'amour-propre national, profondément blessé, fit retomber sur elle toutes les humiliations et les rancunes de la défaite. Les souvenirs glorieux de Bouvines et de Rocroy, vainement invoqués en faveur du drapeau fleurdelisé, ne pouvaient faire oublier la plaie saignante de Waterloo, et ces trois couleurs que nos soldats victorieux avaient promenées à travers le monde de Madrid à Moscou, du Caire à Berlin. Les *Messéniennes* de Casimir Delavigne entretenaient ces regrets, dont l'esprit de parti se fit une arme contre le pouvoir.

En même temps, les imaginations aigries voyaient se dresser devant elles les fantômes et les revenants de l'ancien régime : les marquis à ailes de pigeon rentrés de l'émigration, avec leur étourderie et leur fatuité incorrigibles, n'ayant rien oublié, ni rien appris, réclamant leurs droits féodaux comme s'il n'y avait pas eu de 89. Derrière eux, les Jésuites à la voix doucereuse, prêts à jeter leurs filets sur la société moderne, à s'emparer de l'éducation de la jeunesse et à faire marcher le pays. La France de la Révolution et du Code civil se sentait menacée dans ses conquêtes par les imprudences de la *Chambre introuvable*, par des propositions de lois d'un autre âge sur le sacrilège, sur

le droit d'aînesse. Le clergé, maintenu dans une sage réserve par le gouvernement impérial, compromettait gravement sa cause et celle de la religion en l'associant à la politique. Par opposition, le voltairianisme, renaissant et militant plus que jamais, organisait la résistance contre le retour offensif des congrégations.

Comme il arrive sur un champ de bataille où l'on s'unit pour écraser l'ennemi commun, républicains libéraux et bonapartistes, héritiers de 89 et apologistes du 18 Brumaire, concluaient une alliance hybride et bizarre, sorte de cacophonie sentimentale où la bourgeoisie française se laissa prendre de la meilleure foi du monde. Les chansons de Béranger et les strophes de Victor Hugo sur la *Colonne* contribuèrent pour une large part à ce quiproquo funeste qui dura plus d'un quart de siècle. Il fallut le coup d'État du 2 Décembre et ses conséquences pour le dissiper.

Cependant, malgré les oppositions et les attaques dont elle fut bien vite l'objet, la Restauration, ainsi que tous les gouvernements à leur naissance, eut sa lune de miel, son jour d'ovation et d'enthousiasme sur le théâtre comme ailleurs. Elle se vit acclamée, en même temps que l'empereur de Russie Alexandre et le roi de Prusse Guillaume, dans la salle de l'Opéra, où l'on avait repris, en l'honneur des souverains alliés, ce *Triomphe de Trajan* préparé jadis pour Napoléon. Désaugiers, l'oracle du *Caveau*, s'associait à Gentil et à Chazet pour chanter les félicités du nouveau règne dans *Chacun son tour, ou l'Écho du pays*[1].

Ils sont déjà bien loin de nous
Ces temps de troubles et de guerres.

1. Divertissement villageois en vaudeville représenté à l'Odéon le 21 février 1816.

Théaulon et Dartois, les deux grands pourvoyeurs de pièces royalistes, entendaient le parterre reprendre en chœur, comme au plus beau temps du théâtre de la Foire, ce refrain d'un opéra-comique :

Voilà pourquoi
J'aime le Roi.

Mais non loin de là, dans l'ancienne salle Montansier devenue café, les bonapartistes entonnaient la chanson du *Père La Violette* contre les chevaliers de l'*Éteignoir*. Ce père La Violette (pseudonyme de Napoléon depuis les adieux de Fontainebleau, où la violette avait joué un certain rôle) faisait une redoutable concurrence à la dynastie des Bourbons. A mesure qu'on s'éloignait des maux de la guerre et de ce régime oppresseur qui avait pesé sur la France durant quinze ans, on oubliait les fautes du conquérant pour ne se rappeler que sa gloire. La légende napoléonienne s'implantait, s'étendait, s'embellissait de jour en jour. Qu'opposer à cette grande figure? L'obésité peu majestueuse de Louis XVIII, un politique de cabinet, un fin gourmet littéraire épris d'Horace, titre médiocre aux yeux des Français ; ou bien encore le béat sourire du comte d'Artois, un étourneau sentimental, ancien galant devenu dévôt ? Pour suppléer à cette insuffisance, on évoqua tant qu'on put le souvenir du Béarnais. La *Partie de chasse de Henri IV*, pièce de Collé fort applaudie au XVIIIe siècle, fut reprise avec fureur. Sur les orgues de Barbarie et dans les salons, on s'évertuait à répéter, comme de pieux cantiques, les vieux airs de *Vive Henri IV!* et de *Charmante Gabrielle!* Mais, quoi qu'on fît, le panache blanc produisait moins d'effet sur les imaginations

que la *Redingote grise* et le *Petit Chapeau* d'Austerlitz et d'Iéna.

Le théâtre se faisait le complice de la propagande bonapartiste : la tragédie venait en aide au vaudeville par ses allusions rétrospectives : le *Sylla* de Jouy, le *Germanicus* d'Arnault devenaient autant de manifestations. Les acteurs eux-mêmes y apportaient leurs sympathies et leurs passions personnelles. Mlle Mars, au risque de mécontenter les spectateurs royalistes des loges, paraissait sous les traits de Célimène avec un bouquet de violettes au corsage. Talma, dans le rôle de Sylla, reproduisait le masque sculptural de Napoléon.

D'autre part, le triste sort de l'armée de la Loire, la misère ambulante de ces officiers en demi-solde que la paix et le licenciement laissaient sans emploi, leurs duels fréquents avec les gardes du corps, l'assassinat du maréchal Brune à Avignon et le procès des quatre sergents de la Rochelle, venaient se joindre encore aux causes d'agitation. Par un de ces revirements bizarres dont la France a plus d'une fois donné l'exemple, le militarisme, depuis qu'on jouissait des bienfaits de la paix, était redevenu une passion de fantaisie pour le bourgeois libéral transformé en garde national ou soldat citoyen, même pour les employés de magasin affectant des allures belliqueuses. Scribe a saisi au passage ces types ou plutôt ces travers du temps, d'où il a tiré l'amusante caricature de *M. Pigeon*, et d'où sortira aussi le plaisant épisode de la *Guerre des Calicots*. Pourtant, si railleur et sceptique qu'il soit, l'habile vaudevilliste se garde bien de blesser sa double clientèle bourgeoise et militaire, dont il ménage et flatte les intérêts, les passions,

la gloriole et les préjugés. Aux financiers, aux industriels, aux négociants, aux notaires, aux médecins, aux grands propriétaires ruraux ou citadins qui composent le personnel civil de ses pièces, il ajoute les vieux généraux rhumatisants, criblés de blessures et de décorations, les colonels fringants en quête d'une aimable veuve richement dotée, qui forment l'état-major de son théâtre, sans oublier non plus le Vieux Sergent chanté par Béranger, le Soldat Laboureur et le Lancier Polonais, tous personnages à la mode du temps. C'est de cette époque surtout que date la prodigieuse fortune de Scribe, la plus brillante et la plus constante durant au moins un quart de siècle. Nous verrons plus tard ce que vaut cette renommée trop exaltée par les uns, trop dépréciée par les autres : pour le moment, il nous suffit de la constater.

Auprès de Scribe, un de ses camarades de collège, Casimir Delavigne, le chantre des *Messéniennes*, l'auteur récent des *Vêpres Siciliennes*, applaudi, acclamé par la jeunesse des écoles, donnait à l'Odéon sa jolie pièce des *Comédiens*. Bientôt après, le succès de *l'École des Vieillards* lui ouvrait à la fois les portes du Théâtre-Français et de l'Académie.

Dans ce partage de la faveur publique, les écrivains royalistes subissent le contre-coup de la désaffection qui se manifeste à l'égard du gouvernement.

Ancelot, le compatriote et le rival malheureux de Casimir Delavigne, voit son *Louis IX* tomber sous l'indifférence du public au Théâtre-Français, tandis que des bravos enthousiastes accueillent les *Vêpres Siciliennes* à l'Odéon ; Théaulon, le Dufresny de la Restauration, le digne émule de Scribe dans le vaudeville et à l'Opéra-Comique, tente vainement de se faire

une place dans la comédie sérieuse avec *l'Indiscret* et *l'Artiste ambitieux*. La Royauté porte malheur à ses amis.

Un moment pourtant, à l'avènement de Charles X, l'accord parut se rétablir entre le Roi et la Nation. Le nouveau monarque, bon et faible, désireux de plaire à tous et de goûter ce doux fruit si trompeur de la popularité, avait, comme don de joyeux avènement, supprimé la censure des journaux : c'étaient les dragées du baptême royal offertes à la liberté.

Le théâtre devait bien avoir sa part dans ces indulgences et ces faveurs. Le comte d'Artois n'avait-il pas autrefois largement contribué à la représentation du *Mariage de Figaro?* Plus tard encore il défendra l'auteur d'*Hernani* contre la cabale académique, comme il avait jadis soutenu Beaumarchais contre la censure. Aussi tous les théâtres semblent-ils rivaliser de zèle pour lui souhaiter la bienvenue. Tandis que l'Opéra, dans une soirée de gala, réclamait le concours de trois poètes royalistes, Ancelot, Giraud et Soumet, et de trois compositeurs émérites, Boïeldieu, Berton et Kreutzer, pour adresser avec *Pharamond* un nouvel appel à l'union des Francs et des Gaulois, les Variétés, sous forme de vaudeville allégorique, présentaient au souverain une couronne de fleurs avec ce délicat hommage :

J'offre la pensée à mon roi,
L'immortelle à sa dynastie.

La *pensée* n'était pas la partie forte de Charles X ; et l'*immortelle* fut un leurre auquel sa dynastie dut renoncer.

Le désenchantement succédait trop tôt aux espérances de la première heure. Avec les meilleures

intentions du monde, Charles X allait se trouver entraîné, par la camarilla dévote et rétrograde, à des rigueurs que son cœur désavouait. Le court ministère libéral de Martignac ne put ramener la confiance. Dans un article venimeux, endiablé, du journal *l'Album*, qui fit grand bruit et grand scandale, Fontan livrait sans pitié à la risée publique un roi sexagénaire inoffensif, sous la figure et le nom du *Mouton enragé*. On criait à la tyrannie. Or Charles X n'eut jamais, pas plus que Louis XVI, l'étoffe ni l'encolure d'un tyran : ne l'est pas qui veut. On pouvait tout au plus lui reprocher certaine tortuosité, certaine duplicité maladroite d'un caractère faible et indécis, tâtonnant et louvoyant, passant de Martignac à Polignac sans trop savoir où il allait.

Aujourd'hui il nous est permis de juger froidement ces Bourbons de la Restauration. Un gouvernement qui laissait circuler sous le manteau les chansons de Béranger, les pamphlets de Paul-Louis Courier, les confidences de l'Ermite de la Chaussée d'Antin, qui tolérait des journaux comme *le Miroir*, *la Minerve* et *l'Album*, quitte à leur intenter des procès, devenus pour eux une occasion de réclame, n'était pas un régime tyrannique si draconien qu'on voulait bien le dire. Le premier et le second Empire, la première République et la Commune de Paris braquant ses canons contre l'*Ami des Lois* de Laya, nous ont donné l'exemple d'autres rigueurs à l'égard de la presse et du théâtre. La censure royaliste, aussi maladroite souvent, et cependant moins sévère et moins vigilante que celle de l'Empire, laissait passer bien des critiques et des allusions. Elle étendait un jour ses griffes sur le *Bélisaire* et le *Julien dans les Gaules* de Jouy, après

avoir permis le *Sylla;* elle mettait l'embargo sur une comédie du même auteur, *les Intrigues de Cour*, pièce inoffensive par l'ennui qu'elle promettait au public; mais elle ne pouvait empêcher l'explosion de *la Muette de Portici* ni celle de *Guillaume Tell*, deux opéras évoquant les idées de liberté et de patriotisme exploitées contre les Bourbons alliés de l'étranger. La victoire de Navarin, l'expédition de Morée, la prise d'Alger, qui relevaient dignement le prestige de la France au dehors, étaient impuissantes à sauver la royauté.

III

La Révolution et le gouvernement de Juillet marquent, pour la société comme pour la comédie françaises, une troisième période : l'avènement de la bourgeoisie au pouvoir avec un roi de son tempérament et de son choix. Depuis un demi-siècle, le tiers état, réalisant le mot de Siéyès, s'est emparé sinon de tout, au moins d'une bonne partie de ce qui appartenait à la noblesse et au clergé. Tout lui a profité : l'émigration, la vente des biens nationaux, la crise des assignats, la banqueroute même, devenue un objet de spéculation pour quelques-uns. Les guerres et le régime autoritaire de l'Empire, en assurant la sécurité intérieure, lui laissent le temps d'affermir et de consolider cet édifice d'une société nouvelle construit sur le terrain mouvant de la Révolution, et de lui donner pour base inébranlable le ferme appui du Code civil.

Même quand vient la Restauration, malgré la réaction cléricale et nobiliaire, la bourgeoisie conserve encore ses positions : le milliard accordé aux émigrés est pour elle une garantie de plus contre les revendi-

cations dont se croyaient menacés les acquéreurs de biens nationaux. Le développement du commerce et de l'industrie double sa richesse; le libéralisme dont elle fait grand bruit par haine des aristocrates et des Jésuites, le prestige de la garde nationale et sa suppression maladroite sous les Bourbons, ajoutent à son influence et à sa popularité. Ayant un roi fait à son image, elle règne et gouverne avec lui. Les ministres de la Restauration, le duc de Richelieu, La Bourdonnaye, Peyronnet, Villèle, Martignac, Polignac, étaient tous des gentilshommes. Les ministres de Louis-Philippe, Laffitte, Casimir Perier, Guizot, Thiers, sont avant tout des bourgeois, auxquels viennent s'adjoindre quelques nobles : La Fayette, le duc de Broglie et le comte Molé, conquis depuis longtemps aux idées nouvelles.

Le lendemain de son triomphe, la bourgeoisie se voit aux prises avec les difficultés, comme la République de nos jours : elle éprouve à son tour les embarras du pouvoir et du gouvernement, terme fatal imposé à toutes les oppositions victorieuses. L'opinion se trouve scindée en deux courants contraires, le parti du mouvement et le parti de la résistance, qui ont leurs interprètes sur le théâtre et dans la presse. Les factions, d'accord pour renverser les Bourbons, cessent de l'être sur le choix du régime à établir. Les républicains, qui avaient marché de l'avant, les bonapartistes, qui avaient poussé à la roue de leur côté, ne se jugent pas suffisamment payés de leurs services et traduisent sur la scène, en drames historiques, en comédies, en vaudevilles plus ou moins spirituels, leur mécontentement.

L'ordre nouveau avait aussi ses défenseurs, oppo-

sants de la veille, conservateurs du lendemain. Deux écrivains que nous avons rencontrés déjà dans les rangs du parti libéral, Casimir Delavigne et Eugène Scribe, nous apparaissent associés à l'œuvre de la maison d'Orléans et de la révolution bourgeoise, qu'ils essayent d'enrayer et de modérer dans son cours. L'auteur des *Messéniennes* est encore, à la première heure, le favori de l'opinion. C'est à lui qu'on s'est adressé pour demander une *Marseillaise* nouvelle, moins enfiévrée que l'ancienne, une cantate à demi républicaine avec une sourdine monarchique, *la Parisienne*. Delavigne, libéral tempéré en politique et en littérature, allie dans ses chants l'ordre et la liberté, comme il essaye de concilier Racine et Shakespeare dans *Louis XI* et *les Enfants d'Édouard*. Après un brillant essai dans la comédie historique avec *Don Juan d'Autriche*, et malgré l'échec de *la Princesse Aurélie*, il revient à la comédie politique dans *la Popularité*, œuvre honnête et courageuse digne d'un meilleur sort.

Scribe, de son côté, plus actif, plus fécond que jamais, passant du Gymnase au Théâtre-Français, compose coup sur coup *Bertrand et Raton*, *la Camaraderie*; attaque tour à tour les naïfs et les exaltés du mouvement politique et du mouvement littéraire; riposte aux deux adversaires à la fois dans *la Calomnie;* enfin couronne cette période de production incessante par *le Verre d'eau* et *Une chaîne*, deux succès éclatants. Le règne de Louis-Philippe marque l'apogée de sa fortune et de sa renommée. Il occupe alors toutes les scènes à la fois, celles du Théâtre-Français, de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, du Gymnase, des Variétés, du Vaudeville, etc.

Il est partout, ou seul ou en collaboration. Cependant son étoile pâlit avec celle de la bourgeoisie, à partir de 1848.

De bonne heure, du reste, un jeune rival, écrivain tapageur et hardi, était venu lui disputer le champ de la comédie historique. A la fin de la Restauration et au lendemain de 1830, Alexandre Dumas, un des chefs de la nouvelle école, montait à l'assaut du théâtre avec l'éclat et le fracas d'un conquérant. Jusqu'alors, il est vrai, comme Victor Hugo[1] et Alfred de Vigny, Dumas s'en était tenu au drame. Mais bientôt il allait se mesurer avec Scribe sur le terrain de la comédie dans *Mademoiselle de Belle-Isle, Un Mariage sous Louis XV*, *les Demoiselles de Saint-Cyr*, etc., usant de l'histoire avec le même sans-façon que l'auteur du *Verre d'eau*, y apportant de plus un certain brio, un certain vernis de couleur locale dont Scribe ne s'était guère soucié.

Un autre grand romancier d'alors, le créateur d'une vaste épopée bourgeoise qu'il a intitulée lui-même *la Comédie humaine*, Balzac, exerce une influence considérable sur le théâtre, bien qu'il n'entende rien à la charpente ni à l'agencement de la scène. Chose curieuse, cet écrivain puissant et fécond dont les œuvres sont devenues une mine inépuisable pour le drame et la comédie, échoue piteusement le jour où il donne à l'Odéon *les Ressources de Quinola*, pièce annoncée et attendue comme un grand événement. Son *Mercadet*, un petit-fils de *Turcaret*, ne pourra se tenir debout sur la scène qu'après avoir subi le traitement orthopédique d'un arrangeur tel que Dennery.

1. Nous laisserons de côté le théâtre de Victor Hugo qui occupe une place à part et sera l'objet d'une étude spéciale.

Le roman va devenir plus que jamais la source abondante où puisera le théâtre. George Sand, qui a débuté par un drame, *Cosima*, assez mal accueilli en 1841, tirera de ses propres œuvres une série de pastorales et de comédies charmantes : *François le Champi*, *la Petite Fadette*, *le Marquis de Villemer*, etc.

En face de la comédie bourgeoise et prosaïque de Scribe, Alfred de Musset créait, en se jouant, la comédie de fantaisie, fille du caprice et de l'imagination. Il fallut que ses pièces, sous le nom modeste de *Proverbes*, nous revinssent, avec Mme Allan, consacrées par le public russe, pour nous permettre d'admirer sur notre scène française la finesse exquise, les mièvreries charmantes de Marivaux, jointes à l'espièglerie libertine et à la mélancolie amère d'*Un enfant du siècle*.

Il est encore d'autres œuvres et d'autres noms que nous ne citerons pas ici, mais qui auront leur place dans cette revue contemporaine.

Après les orages, les conspirations et les émeutes qui l'avaient assaillie à ses débuts, la Monarchie de Juillet semblait avoir trouvé le calme et la paix au dedans comme au dehors. Le branle-bas de 1840, à propos des affaires d'Orient, n'avait été qu'un coup de tam-tam politique pour satisfaire l'amour-propre national et rappeler à l'Europe que la France existait encore. Au fond, le Roi voulait la paix, et sacrifia aisément son ministre Thiers plutôt que de se créer des embarras avec les autres puissances. La paix à tout prix, le *statu quo* immuable, était devenu le système du gouvernement. Guizot, le chef hautain du cabinet, avait résumé la politique conservatrice dans ces mots adressés à ses électeurs de Lisieux : « *Enri-*

chissez-vous! » sans pratiquer lui-même, il faut l'avouer, la maxime qu'il prêchait aux autres.

Le bien-être est quelque chose, sans doute, mais il n'est pas tout pour une nation fière, généreuse, blessée dans sa dignité par les concessions faites à l'Angleterre, dans ses sympathies séculaires par l'abandon de la Pologne. D'ailleurs, l'enrichissement du pays légal, de cette classe privilégiée des électeurs censitaires, devait-il beaucoup profiter aux masses, les préserver de la misère et de la famine ? Les sanglantes émeutes de Lyon et de Paris, les tristes événements de Buzançais prouvaient le contraire. Cependant l'agiotage, répondant à l'appel imprudent du ministre, s'exerçait de la façon la plus effrontée dans un monde de dupeurs et de dupés où les valeurs de Bourse, les concessions de mines, les actions de chemins de fer ouvraient un champ tout neuf à la spéculation. Il y avait là une ample matière d'observations et de critiques pour le théâtre.

La triomphante création de Frédérick Lemaître dans *Robert Macaire* (1823), ce roi des filous, reparaissait en 1834 avec un nouveau lustre. Le vaurien a grandi, s'est transformé de voleur vulgaire en financier, en gros industriel, en directeur de compagnie anonyme, dupant et endoctrinant ses actionnaires, enfin échappant en ballon aux poursuites de la justice et des gendarmes stupéfaits.

Un autre personnage sorti du même monde, avec autant de belle humeur et moins de scélératesse, fut le Bilboquet des *Saltimbanques*, ce grand maître du *puff* et de la hâblerie, ce philosophe des tréteaux, avec son langage sentencieux, type plus vivant et plus durable que celui de M. Mayeux, le

garde national bossu, rageur et grondeur de 1830.

Le goût du quiétisme politique et social que le gouvernement cherchait à répandre autour de lui en s'adressant aux intérêts matériels, trouvait au théâtre des apologistes. Une comédie anonyme sortie des Tuileries, et à laquelle le roi Louis-Philippe lui-même, avait, disait-on, mis la main en compagnie de M. Liadières, ancien précepteur du duc de Montpensier, vint maladroitement jeter le défi à toutes les oppositions. Cette pièce, intitulée *la Tour de Babel*, par allusion à la confusion des langues représentant celle des partis, s'attaquait en même temps aux républicains, aux légitimistes et aux libéraux du centre gauche, tous dénoncés comme des farceurs et des charlatans exploitant la crédulité publique et prêts à se vendre au plus offrant. L'auteur jetait la dérision sur les convictions honnêtes, sur les héroïsmes désintéressés, sur les aspirations généreuses, ne faisant pas plus grâce aux Catons et aux Brutus du temps passé qu'à ceux du temps présent.

Si dégoûtée qu'elle puisse être des orateurs de clubs, des pipeurs et des hâbleurs politiques, la France n'aime point voir tourner ainsi en ridicule les hommes qui luttent, combattent et meurent pour une idée, même chimérique. Scribe avait choisi son heure pour donner *Bertrand et Raton*, et avait su mettre les rieurs de son côté. Le moment était moins propice en 1845 : *la Tour de Babel* s'écroula sous les sifflets. Étienne Arago se chargea de répondre en donnant au Théâtre-Français une comédie animée d'un souffle républicain : *les Aristocraties*, à la veille de 1848.

Toute une part d'idéal, de progrès, de dignité civique, d'aspirations libérales, ne se trouvait pas satis-

faite sous un pareil régime. Malgré le calme apparent de la surface, le fond cachait plus d'une cause de mécontentement, qu'allait aggraver bientôt la question de la réforme électorale. La nation, dans un quart d'heure d'impatience et de mauvaise humeur, renverse son gouvernement et cherche elle-même sa voie en répétant avec Lamartine : *Alea jacta est.* Elle va d'instinct à la République, comme au seul port de salut qui s'ouvre devant elle. Depuis, elle a cru le rencontrer ailleurs et n'a pas tardé à reconnaître qu'elle s'était trompée.

Avec la Monarchie de Juillet tombe la comédie bourgeoise, qui en était l'expression. Une autre évolution s'opère sur le théâtre : de nouvelles idées, de nouveaux types, un monde nouveau, le demi-monde, vont s'en emparer. De jeunes réputations et de jeunes talents commencent à se faire connaître. Émile Augier s'est révélé dans *la Ciguë* dès 1844, et d'une façon plus éclatante encore dans *l'Aventurière*, au lendemain de 1848. Alexandre Dumas fils, Octave Feuillet, sont aussi à leur début. Labiche a lancé ses premières fusées : Sardou n'est encore qu'un écolier. Mais enfin tout annonce dans l'art comique une ère de transformation.

CHAPITRE I

NÉPOMUCÈNE LEMERCIER (1771-1840).

Son caractère et son talent multiple et vagabond. — Ses débuts dans la comédie : le *Tartufe révolutionnaire*. — *Pinto* et la comédie historique.

Au début de l'âge moderne qui s'ouvre avec le Consulat et l'Empire, brille, comme un météore errant, un génie bizarre et désordonné que nous avons déjà rencontré sur le terrain de la tragédie et de l'épopée, parmi les ombres de la poésie impériale. Népomucène Lemercier appartient en même temps à deux siècles différents : au XVIIIe par les souvenirs et par le style; au XIXe par les aspirations vagues et confuses, sans trouver une forme suffisante pour les exprimer. On l'a comparé sous ce rapport à certains personnages fabuleux que la mythologie antique nous montre sortant de l'écorce des chênes, retenus encore par leurs membres inférieurs [1]. L'image est exacte pour Lemercier au physique et au moral. Paralysé d'une moitié du corps, et malgré tout se livrant avec ardeur à l'escrime et à l'équitation, portant sous une enveloppe chétive une âme stoïque et un esprit de feu, il lutte avec un courage indomptable contre les disgrâces de la nature, contre les accidents de sa mauvaise fortune et de

1. M. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*.

son mauvais génie, qui l'entraînent parfois dans des entreprises impossibles et l'exposent aux rigueurs de la censure comme aux sifflets du parterre, sans que son pouls batte plus fort, au milieu des orages d'une première représentation.

A cette égalité d'âme, joignez l'esprit le plus original et le plus piquant dans l'intimité, la verve du plus brillant causeur de Paris, s'il faut en croire Talleyrand, qui lui cède la palme sur ce point. En somme, un caractère et un talent remarquables, un cerveau en ébullition et en mouvement perpétuel à la façon de Diderot. On se demande comment avec tant de hautes facultés, d'activité laborieuse, d'élans généreux vers le sublime et le grandiose, Lemercier n'a rien laissé qu'un nom contesté. M. Legouvé, son biographe et son ami, en accuse le mauvais style du XVIIIe siècle, dont il est resté le tributaire et le prisonnier. Mais le style n'est-il pas l'homme, comme l'a dit Buffon, c'est-à-dire la propriété de l'écrivain ? André Chénier et Chateaubriand ont bien su en créer un à leur usage. Pourquoi Lemercier n'en a-t-il pas fait autant ? Sans doute parce que la force, la patience et le génie lui ont manqué.

Singulière destinée que la sienne, pleine d'incohérences et de contradictions, de succès et d'échecs éclatants, d'efforts gigantesques et d'avortements misérables. Précurseur du romantisme, il en devient l'adversaire le plus acharné : il combat dans son *Cours de littérature dramatique* les idées qu'il met en pratique dans ses propres œuvres. Il offre avec Victor Hugo, qu'il est loin d'égaler, de nombreux points de ressemblance par l'audace et la grandeur des conceptions, par ses triomphes précoces, par ses vastes ambitions et ses excentricités, par l'indépendance de ses

idées politiques et littéraires. Comme Victor Hugo, il a été un enfant prodige ; comme lui, il a vu le théâtre transformé en champ de bataille, et les pugilats mêlés aux bravos et aux sifflets, accueillant ses pièces. Malgré ces analogies qui auraient dû les rapprocher, une antipathie profonde a divisé les deux auteurs. Lemercier a refusé de reconnaître dans Victor Hugo son héritier triomphant et couronné. C'est contre lui qu'il lancera son dernier trait de comédie satirique, impuissant et ridicule, avec *Caïn*.

Par une plaisante ironie du sort, que vient aider parfois la malice des hommes, c'est à Victor Hugo qu'échoit un jour l'honneur d'occuper le siège et de prononcer l'éloge de Lemercier à l'Académie française. S'élevant au-dessus de mesquines rancunes, il s'acquittera noblement de sa tâche, mettant en relief le caractère plus encore que le génie du poète, et couvrant le tout de cette magnifique image : « Quand on veut connaître à fond ces hommes qui répandent de la lumière, il ne faut pas moins s'éclairer de leur caractère que de leur génie. Le génie, c'est le flambeau du dehors ; le caractère, c'est la lampe intérieure. » C'est elle qui brille surtout chez Lemercier : Victor Hugo n'en reconnaît pas moins en lui un rare et beau talent.

Cependant les romantiques n'ont guère pardonné à Lemercier ses dernières années d'hostilité jalouse contre la nouvelle école. Ils lui ont même contesté l'acte de courage et d'indépendance par lequel il rompait avec le Premier Consul, son ami, devenu Empereur, en lui renvoyant sa croix de la Légion d'honneur. Le caractère n'est pas chose tellement commune, chez les gens de lettres, qu'il faille en faire si peu de cas.

I

Parmi ses aspirations et ses tentatives diverses, le théâtre est resté une des grandes passions et des grands tourments de sa vie. Tragédie classique, drame moderne, comédie de mœurs et d'intrigue, historique et politique, parodie-mélodrame avec couplets, il a tout abordé, tout essayé, pendant une carrière de cinquante-quatre ans, envoyant, d'après une pittoresque expression de Victor Hugo, ses pièces à la censure et au parterre comme un général envoie ses soldats à l'assaut. Il est vrai qu'il eut, en dix ans, cinq drames tués sous lui.

Dès l'âge de seize ans, il faisait représenter au Théâtre-Français une tragédie de *Méléagre*[1], avec l'appui de sa marraine la princesse de Lamballe et de la reine Marie-Antoinette, qui donnait le signal des applaudissements. Malgré l'enivrement d'un succès rendu facile, l'auteur fut assez sage pour retirer sa pièce après la première représentation. Quatre ans plus tard (1792), il donnait une comédie tirée de l'anglais, *Lovelace, ou Clarisse Harlowe*, dont le sujet a été repris de nos jours au Gymnase. Mais les émotions politiques allaient un moment l'absorber tout entier. Sous le règne de la Terreur, il devint l'auditeur assidu et muet des séances de la Convention et du club des Jacobins : il y avait sa place auprès des *Tricoteuses*, qui, voyant ce jeune homme imberbe et silencieux, à l'œil fixe, plongé dans la contemplation des orateurs, l'avaient baptisé *l'Idiot*. L'Idiot avait

1. 1788.

pris ses notes, fouillé, sondé les acteurs et les comparses de cette sanglante tragi-comédie, et le lendemain du 9 Thermidor, il offrait au théâtre son *Tartufe révolutionnaire*, bouffonnerie vengeresse où il clouait au pilori les bourreaux de la veille (1795). Le Directoire défendit la pièce après la cinquième représentation, appréhendant, disait-on, de s'y reconnaître lui-même. La vraie raison fut la crainte de se voir débordé par la réaction. C'était assez déjà de la farce thermidorienne des *Aristides modernes*, où Ducancel livrait chaque soir aux risées et aux représailles de la foule l'*Intérieur des Comités révolutionnaires*, et qui fut interdite également après la centième représentation[1]. La comédie de Lemercier, qui serait curieuse à consulter aujourd'hui, est malheureusement introuvable, l'auteur n'ayant pas cru devoir lui faire, non plus qu'à ses pièces antérieures, l'honneur de l'impression. Du reste, s'il faut en croire le témoignage d'Étienne et Martainville dans leur *Théâtre de la Révolution*, cette œuvre d'un écolier honnête et courageux ne serait qu'une assez médiocre contrefaçon du *Tartufe* de Molière, ce qui diminue nos regrets. Deux ans plus tard, *la Prude*, sujet déjà traité et manqué par Voltaire, ne laissait pas non plus de traces durables. La même année (1797), un grand succès tragique, celui de son *Agamemnon*, faisait de Lemercier le roi du théâtre et le plaçait hors de pair avec ses rivaux. C'était là une œuvre maîtresse inspirée à la fois d'Eschyle, de Shakespeare, d'Alfieri, et dans laquelle Victor Hugo croit retrouver aussi un reflet de l'époque de la Terreur. Couronnée solennellement au

1. Voir *la Comédie en France au* XVIIIe *siècle*, t. II, chap. XXXI.

Champ de Mars dans une grande fête nationale, comme au temps des jeux Olympiques, elle sert à prouver du moins que les Vandales de la Révolution avaient encore le sentiment et le respect des beautés littéraires.

II

Lemercier réservait au public une autre surprise. Dès 1796, il écrivait aux rédacteurs de la *Décade philosophique* pour leur annoncer une comédie d'un genre nouveau. « J'espère bientôt, disait-il, donner une comédie achevée depuis un mois. Elle porte le titre de *Pinto*. Mon soin, en la composant, a été de dépouiller une grande action de tout ornement poétique qui la déguise ; de présenter des personnages parlant et agissant comme on le fait dans la vie ; et de rejeter le prestige quelquefois infidèle de la tragédie et des vers heureux[1]. »

Le Directoire, qui se souvenait du *Tartufe révolutionnaire*, ne se méfiait pas moins de *Pinto*, et interdit la représentation. Mais le Premier Consul ne pouvait maintenir le *veto* sur la pièce de son ami Lemercier, dont il redoutait le talent et la mauvaise humeur. *Pinto* fut donc autorisé à paraître sur le théâtre, où il fit presque autant de bruit que l'*Agamemnon*. Cependant Bonaparte, conspirateur émérite, s'agaça bientôt d'une fantaisie où il s'agissait de conspiration, au lendemain du 18 Brumaire et à la veille d'un autre coup d'État qui devait relever le trône à son profit. Ce Lemercier était décidément un ami gênant. Par un tour de main habile et hypocrite, on étouffa l'œuvre

1. Victor Hugo reprendra plus tard les mêmes idées dans sa fameuse préface de *Cromwell*.

sans bruit et sans tapage, comme Pichegru dans sa prison, en accordant aux acteurs des congés qui rendirent la représentation impossible. *Pinto* disparut ainsi de l'affiche. Plus tard, lorsqu'il essayera de reparaître en 1834, il semblera bien autrement inopportun. L'histoire des Bragance rappelle trop alors celle des d'Orléans ; les procédés sont les mêmes, et les cris de : *A bas Philippe!* qui terminent l'action, étaient devenus plus que jamais séditieux. Ainsi, par une sorte de fatalité, *Pinto* a contre lui la République, l'Empire et la monarchie de Juillet.

Cette pièce n'en est pas moins une date, un fait important dans l'histoire de notre théâtre. Elle marque l'avènement de la comédie historique, fondée sur le même terrain que la tragédie, avec le rire remplaçant la terreur et la pitié : c'est, comme l'a dit M. Legouvé, *la comédie de la tragédie*, le tableau d'une révolution prise par le côté plaisant. Après ces catastrophes sanglantes qui ont fait couler tant de larmes, le public français n'est pas fâché de voir une révolution bénigne qui provoque le rire. Malgré sa nouveauté, l'œuvre est faite en partie de souvenirs et d'imitation. Le livre des *Révolutions de Portugal* par Vertot et le Figaro de Beaumarchais en ont fourni les deux éléments principaux : l'un, les personnages et les faits, l'autre, l'esprit et la forme. Mais le mérite seul de l'exécution est un titre suffisant pour l'auteur. « Ce grand échafaud de l'histoire », comme l'appelle d'Aubigné, n'est pas facile à escalader pour le poète tragique ou comique : Lemercier s'y trouve cette fois parfaitement à l'aise. C'est l'histoire en déshabillé. Collé en avait donné l'exemple le premier, sans viser bien haut, dans *la Partie de chasse de Henri IV*. L'intérêt est

tout autre ici. La pensée d'arracher un peuple à la domination étrangère relève singulièrement la portée de l'intrigue. En même temps, les passions mises en jeu, si elles sont encore trop souvent égoïstes et mesquines, peuvent avoir aussi de plus nobles motifs. Enfin les combinaisons, qui sont celles de la comédie, tout en égayant les données de l'histoire, nous offrent le mélange du plaisant et du sérieux. Molière, dans ses farces immortelles du *Mariage forcé* et du *Médecin malgré lui*, sait introduire parfois telle réflexion philosophique qui touche aux plus graves problèmes de l'humanité : Sganarelle a de ces bouffées subites qui font rire et penser tout à la fois. Ici, c'est le fond qui est sérieux, et sur lequel l'auteur est arrivé à broder des réflexions et des situations plaisantes. Le dénouement, qui menace d'être forcément sanglant et tragique, comme l'est presque toujours la révolution la plus anodine, se trouve singulièrement adouci par la fuite précipitée de Vasconcellos, le gouverneur espagnol, se jetant de lui-même par la fenêtre. Pinto s'écrie à ce sujet : « Nous n'aurions pas fait mieux, et je me félicite que les choses se soient passées sans violences. »

On ne saurait méconnaître dans ce canevas comique, ainsi taillé sur l'histoire sérieuse, une certaine dextérité de main, un vrai talent pour faire revivre les caractères, les circonstances, les situations, en associant la fantaisie à la réalité. Le rôle de Pinto est-il, comme le prétend Geoffroy, une caricature de Figaro? Sans doute il a connu l'illustre barbier, dont il est tant soit peu cousin; il se souvient de son style mordant et incisif, bref et heurté, de ses vives reparties qu'il essaye d'imiter. Mais enfin il a d'autres

visées. Pinto, qui est d'ailleurs un personnage historique ayant sa place et son portrait dans Vertot, assez conforme à celui que lui donne Lemercier en l'idéalisant, représente bien, si l'on veut, le valet de comédie, mais élevé à la dignité de secrétaire d'État et de conspirateur politique. Mascarille, Scapin, Figaro lui-même inventent des miracles de ruse et de diplomatie pour servir les amours ou remplir la bourse vide de jeunes maîtres aux abois. Pinto place en plus haut lieu les talents et les facultés supérieures dont il est doué. Grand moteur et inspirateur du complot, il n'est pas un intrigant vulgaire, mais un idéologue, un rêveur, doublé d'un homme d'action intrépide et résolu, songeant à la gloire, et se trouvant bien payé de ses peines s'il donne à son prince une couronne, à son pays la liberté.

Cet aventurier a la fièvre de l'héroïsme, le mépris du danger, et la persistance de l'idée fixe. Il y joint le sens pratique de l'homme qui a étudié, observé les passions humaines, les mobiles, les intérêts, les vanités dont il peut se servir pour les faire arriver à ses fins. Le tendre sentiment qu'il inspire à une grande dame attachée à la personne de la vice-reine va devenir une des pièces de son échiquier. Par elle, sans qu'elle s'en doute ni songe à trahir les intérêts de sa maîtresse, il a des intelligences dans le camp ennemi. Assez maître de lui-même pour jouer la passion, le dépit, la jalousie, en les mettant au service de sa politique, il immole et subordonne tout à la souveraineté du but.

Et pour réussir, que d'obstacles, de contretemps, nés des hommes, de la fortune, de ses ennemis, de ses amis, de ceux-là pour lesquels il travaille. Comme

le Mascarille de *l'Étourdi*, réparant les maladresses de son maître à chaque instant, il lui faut lutter contre l'indolence, les hésitations d'un prince égoïste et soucieux de son repos avant tout, lui reprochant les dangers auxquels il l'expose.

Jean de Bragance joue dans la comédie un rôle assez analogue à celui qu'il remplit dans l'histoire : rôle moyen, discret et peu brillant, mêlé d'ambition latente et de prudence déclarée; arrêté et comprimé dans ses élans par un perpétuel *je n'ose*. Égoïste et timide, c'est un joueur qui voudrait être sûr de gagner. Il tient surtout à décliner toute espèce de responsabilité compromettante pour son repos, sa fortune et sa vie, trois biens qu'il estime un haut prix. Aimable épicurien, d'humeur douce et facile, nature molle, indolente et voluptueuse, sa naissance, sa richesse, son influence, les vœux imprudents de ses partisans et de ses amis ont fait de lui un prétendant possible au trône, où il irait volontiers s'asseoir, s'il ne craignait pas de trébucher et de rencontrer l'échafaud en y montant.

Cependant, quand éclate la révolution, Lemercier croit devoir mettre le duc à la tête de ses partisans, nous le montrer conduisant l'émeute, attaquant le palais, et revenant bientôt vainqueur, tenant par la main la vice-reine qu'il protège contre les fureurs populaires, et qui le remercie de sa générosité. Rien de moins exact historiquement.

Si l'on en croit Vertot et les chroniqueurs portugais, le duc de Bragance attendit patiemment et prudemment à Villaviciosa, c'est-à-dire à trente lieues de Lisbonne, comme plus tard le duc d'Orléans à Neuilly, le résultat d'une révolution faite sans lui; se

réservant, en cas d'échec, la ressource d'un désaveu, que l'Espagne eût sans doute accepté, et laissant à ses amis la potence et les galères. Avant d'être complètement rassuré par une dépêche de l'archevêque de Lisbonne associé au complot, il avait pris à petites journées le chemin de la capitale, en feignant de chasser à l'oiseau. Il y a loin de cette temporisation cauteleuse à l'élan patriotique et généreux que lui prête, au dernier moment, l'auteur de *Pinto*. Mais il faut avouer que le duc avait besoin de cette suprême action d'éclat pour se relever de ses hésitations et de ses couardises mal dissimulées. Le peuple portugais pouvait recevoir par des applaudissements et des cris de joie le nouveau roi débarquant piteusement d'un bateau de pêcheur et venant prendre possession du trône *incognito*, sans tambours ni trompettes pour annoncer son arrivée. Le public de théâtre, plus exigeant, l'aurait sans doute accueilli tout autrement, et se fût moqué d'un souverain si économe de sa vie et de ses peines, quand ses amis s'exposaient à mourir pour lui.

La duchesse offre un contraste frappant avec son mari dans la pièce comme dans l'histoire. « Cette personne, dit Vertot, était Espagnole de naissance, sœur du duc de Medina Sidonia, grand d'Espagne, gouverneur d'Andalousie. Elle était née avec une forte inclination pour tout ce qui paraissait grand, et cette inclination était à peu près devenue une passion démesurée pour la gloire et pour l'élévation. »

Avec de pareilles dispositions, on comprend quel accueil elle doit faire aux vastes projets de Pinto, de quel cœur elle les soutient et les encourage. Elle pousse son mari à les seconder, en lui rappelant sa naissance, ses droits, ses devoirs, l'état général des

esprits, l'attente du Portugal frémissant sous la domination étrangère, les défiances de l'Espagne, les périls dont il est menacé s'il ne se sauve lui-même en affranchissant son pays. On reconnaît là l'intelligence et la décision politique dont nous a parlé Vertot, la flamme d'une autre Isabelle de Castille gourmandant les hésitations et les lenteurs d'un autre Ferdinand d'Aragon. Toute vertueuse, toute fière qu'elle est, elle consent à leurrer d'un vain espoir l'amiral Lopez, un de ses fervents adorateurs, chargé d'arrêter son mari et qui va se trouver bientôt arrêté lui-même, grâce à un coup de main habile de Pinto. La coquetterie féminine mise au service de la politique est un procédé moins conforme à l'histoire qu'aux traditions de la comédie : tout le mérite en revient à Lemercier, l'auteur de cet imbroglio. Le pauvre amiral Lopez pourrait s'en plaindre, mais la duchesse, un moment compromise, est sitôt justifiée qu'elle n'a rien à craindre pour sa réputation, et peut se flatter d'avoir à bon marché sauvé la vie ou la liberté de son mari, en assurant du même coup le succès de la conspiration.

Les personnages secondaires eux-mêmes sont pour la plupart empruntés à l'histoire : Mello, Mendoce, Almada, se trouvent déjà dans Vertot, où Lemercier les a pris en leur donnant à chacun une physionomie particulière. Dès le premier acte, c'est la duchesse qui se charge de nous les faire connaître :

« Le grand veneur Mello, que son intérêt attache à la maison de Bragance ; il est intrigant et avare.

« Mendoce, un génie ambitieux, remuant, façonné par les révolutions, sans préjugés, sans frein ; toujours ennemi du pouvoir qui gouverne et cherchant

à fonder le sien au milieu des bouleversements.

« Almada, l'ennemi juré de Vasconcellos et de la vice-reine; caractère sombre, altier, généreux et indépendant; c'est du fiel de sa haine qu'il nourrit ses sentiments pour la liberté publique. »

Tels sont les éléments égoïstes dont se forme le personnel des conspirations. Les hommes désintéressés y sont rares. Pinto est peut-être le seul qui songe moins à son profit qu'au triomphe de son idée. Encore rêve-t-il à la gloire.

Dans les rangs des conjurés, un autre agent tiré de l'histoire est ce banquier manufacturier Lemos, dont Lemercier a fait un Juif retors, spéculant d'avance sur l'émeute, prêtant de l'argent au futur souverain de Portugal et organisant, par la fermeture de ses ateliers, la misère et le mécontentement de la classe ouvrière. L'alliance de la politique et de la finance est un des grands ressorts à l'aide desquels se préparent les révolutions. Lemos a de plus l'avantage de fournir à la pièce une figure comique dont elle a grand besoin pour égayer la gravité du sujet.

Parmi les personnages historiques, il en est quelques-uns que l'auteur a cru devoir supprimer; notamment celui de l'archevêque de Lisbonne, dont on parle souvent et qu'on ne voit jamais, malgré la place considérable que lui assigne Vertot. Lemercier a préféré laisser à Pinto tout l'honneur de l'initiative et de la direction, pensant avec raison que l'archevêque ferait ici double emploi.

Il l'a remplacé par le cordelier Santonello, rôle secondaire demi-comique, un de ces moines aventuriers qu'on voit figurer en Espagne, en Portugal et

en Italie, dans toutes les guerres et les révolutions, se servant du crucifix et du rosaire comme du poignard et du fusil. Vertot nous parle, lui aussi, d'un prêtre d'Ajembuza qui marchait à la tête des conjurés, tenant un crucifix d'une main et une épée de l'autre. « Tout fuyait devant lui, car, paraissant armé d'un objet que la religion nous apprend à vénérer, personne n'osait l'attaquer ni se défendre. »

Lemercier donne pour compagnon au cordelier un autre héros de son invention, le capitaine Fabricio ; vrai type du soudard et du capitan espagnol ou portugais, aussi brave que vantard : « Voici mon bras, s'écrie-t-il, qui fera trembler la Castille ! » Sa première rencontre avec Santonello n'est pas heureuse. Au moment où Pinto les présente l'un à l'autre, les deux collaborateurs se regardent comme deux dogues furieux.

Le Capitaine. — C'est toi, cafard !

Santonello. — C'est toi, damné !

Pinto. — Qu'est-ce ? Quoi ?... Vous vous connaissez ? Depuis quand ? Comment ?

Santonello. — Un excommunié qui fait outrage au ciel par son amour pour une Juive.

Le Capitaine. — Un moine qui se hasarde à me trouver chez elle.

Enfin Pinto réussit à tout concilier : le moine allait pour convertir la Juive, le capitaine pour la consoler ; ce point éclairci, les deux rivaux s'embrassent fraternellement.

Outre Santonello et Fabricio, il est un autre rôle de fantaisie dont la création appartient tout entière à Lemercier : c'est cette charmante évaporée de Mme Dolmar, bonne et secourable à tous, également dévouée à la vice-reine et aux Bragances qu'elle dé-

tourne et justifie à la fois des desseins ambitieux qu'on leur prête, complice innocente d'une conspiration qu'elle ignore, instrument aveugle de Pinto qu'elle pense conduire et dont elle sert tous les projets sans le savoir, prenant la place de la duchesse dans son lit, trompant les envoyés de la vice-reine en croyant simplement tirer d'embarras une amie; dupeuse et dupée tout à la fois, sauvant à la dernière heure le pauvre muet de Pinto qu'elle fait entrer dans une armoire, d'où elle est fort étonnée de voir sortir bientôt Vasconcellos. Ce rôle épisodique de Mme Dolmar est à coup sûr une des plus heureuses inventions de Lemercier : il est vif, léger, spirituel et amusant.

En revanche, certains personnages de l'histoire ont été moins bien traités. Tel est ce malheureux amiral Lopez dont l'auteur a fait un étourneau amoureux, grimpant ainsi qu'un mousse par une échelle de corde dans le palais de Bragance, où il se rencontre en face du mari offensé, sans le reconnaître, ce qui peut sembler assez surprenant : il est vrai que le duc se trouve lui-même déguisé.

Une autre victime de la comédie est l'archevêque de Bragues, destiné comme le Juif Lemos à divertir le spectateur. Vertot, parlant du conseil où fut résolue la mort de Vasconcellos, ajoute : « Il y en eut qui proposèrent de traiter de même l'archevêque de Bragues : ils représentèrent que c'était un homme redoutable par la grandeur de son génie. » On ne s'en douterait pas à lire la comédie de *Pinto*. Lemercier en a fait un assez piètre comparse, plus ridicule que redoutable, une sorte de *gracioso* ecclésiastique, plat courtisan de la vice-reine, optimiste entêté par système et par servilité. C'est lui qui, ayant fait

arrêter le muet de Pinto, le fidèle Pietro, prétend le contraindre à parler.

Le Vasconcellos de l'histoire n'a pas gagné non plus sur le théâtre. Ce Portugais, devenu l'agent de la tyrannie espagnole, l'oppresseur et le bourreau de ses concitoyens, type de traître et de renégat, prêtait à des teintes plus sombres et plus tragiques. Peut-être Lemercier a-t-il craint d'attrister par là sa comédie, ou de donner à ce personnage odieux trop de grandeur. Il nous le montre fuyant éperdu devant ceux qu'il faisait trembler la veille, et s'accusant lui-même : « Tu as pillé, ruiné, proscrit; on te pille, on te ruine, on te proscrit. O justice ! »

Le véritable Vasconcellos eût-il jamais fait un pareil aveu, s'il faut s'en rapporter à Vertot ?

« Il était né, dit-il, avec un génie admirable pour les affaires, habile, appliqué à son emploi, d'un travail inconcevable et fécond à inventer de nouvelles manières de tirer de l'argent du peuple, et par conséquent impitoyable, inflexible et dur jusqu'à la cruauté ; sans parents, sans amis, sans égards ; personne n'avait de pouvoir sur son esprit : insensible même au plaisir et incapable d'être touché par le remords de la conscience. »

Le Vasconcellos de Lemercier est bien au-dessous de ce portrait, plus digne de la tragédie que de la comédie, il faut l'avouer.

Enfin, un dernier rôle, celui de la vice-reine, nous semble ici complètement sacrifié. L'auteur, voulant ramener sur la scène tous les personnages à la fin de la pièce, nous la montre s'avançant au bras du duc de Bragance devenu son protecteur. L'attitude de la régente est tout autre dans l'histoire. Don Noro-

gua la suppliant de rentrer dans son appartement et de ne point exposer une grande princesse aux insultes du peuple, celle-ci, outrée de dépit, lui demanda avec hauteur : « Eh ! que peut me faire le peuple ? » A quoi Norogua répondit : « Rien autre chose, madame, que de jeter Votre Altesse par la fenêtre. »

Si l'auteur a pris dans l'histoire la plupart de ses personnages, il y a trouvé aussi un certain nombre d'épisodes qu'il a su faire revivre sous une forme dramatique, notamment la scène de l'alerte à la dernière heure. Au moment de l'exécution, quand tout est arrêté, convenu, quand le succès est assuré par la vigilance et l'habileté de Pinto, une panique soudaine s'empare des conjurés. On apprend que Vasconcellos a quitté le palais et s'est fait transporter de l'autre côté du Tage. Sans nul doute tout est découvert. Et ces fiers courages s'abattent et se prennent à désespérer en s'accusant mutuellement d'avoir fait manquer l'entreprise. Le capitaine Fabricio, tout en prenant son parti, s'adresse à Santonello. « Vous pouvez, mon révérend, donner l'absolution à moi, à toute la société et à vous-même. » Mello parle de s'enfuir : Almada se prépare à mourir comme un Caton, Santonello lève les bras au ciel.... Heureusement Pinto arrive et nous montre une fois de plus ce que peut le sang-froid d'un homme de tête.

Il leur apprend que Vasconcellos est allé tout simplement à une fête sur l'autre bord du Tage et vient de rentrer au palais.

Dans une dernière harangue, il assigne à chacun son poste et son rôle en rappelant les chances de triomphe certain, l'appui de la nation entière et de la Providence elle-même qui s'associe à cette noble entreprise. Un

coup de pistolet, à sept heures et demie sonnant, doit donner le signal. Pinto tire sa montre : « Il n'y a plus qu'une minute », dit-il. Le rêveur reparaît un moment en lui : « Et cette minute sera mortelle à la tyrannie d'un siècle ! La tyrannie !... Malheureux ! Si tu en fondais une nouvelle ?... Eh ! d'autres mains la briseront. Ainsi va le monde. » — Lemercier songeait-il au 18 Brumaire et à ses suites, en prêtant cette amère réflexion à Pinto ?

Mais l'homme d'action l'emporte : l'heure sonne, il tire un coup de pistolet en criant : « Partons ! et guerre à mort ! Il n'y a que les lâches qui plient ; les braves sont tués ou vainqueurs. » C'est à Pinto que revient tout l'honneur de la journée. Aussi, dans la première effusion de reconnaissance, le duc jure-t-il : « Pinto, tu seras à jamais mon ministre le plus cher. » Le sera-t-il longtemps ? Peut-être autant que Laffitte et La Fayette furent les amis et les conseillers préférés de Louis-Philippe. Mais qu'importe ! Pinto a inscrit son nom dans les fastes du Portugal : il a délivré sa patrie du joug étranger et se trouve assez payé par le succès. Il tient enfin cette gloire qu'il a rêvée.

L'auteur de la comédie peut-il en dire autant ? A coup sûr, *Pinto* est une œuvre relativement originale et neuve, surtout à l'époque où elle parut, malgré les souvenirs de Vertot et de Beaumarchais. L'usage de l'histoire ainsi dépouillée du prestige convenu de la tragédie, des falbalas oratoires et poétiques dont on croyait devoir l'entourer, l'emploi du style familier appliqué aux grands événements et aux grandes questions de la politique, même dans la société des princes et des princesses, était une révolution. La

mise en scène, les décors et les costumes variés, l'intrigue, le mouvement, les allées et venues des personnages, l'ascension galante de l'amiral grimpant par une échelle de corde comme Arlequin chez Colombine, les épisodes de l'armoire et du coup de pistolet, sont des moyens, ou, si l'on veut, des trucs dramatiques que bien peu de gens eussent osé risquer alors.

Lemercier ouvrait la voie au drame moderne ou romantique. Qu'il s'en défende plus tard tant qu'il voudra, il n'en est pas moins à son insu, par tempérament et par nature, un précurseur du romantisme. Disons mieux encore. Par une de ces coïncidences étranges que nous avons déjà signalées plus d'une fois dans le talent et dans les œuvres de Népomucène Lemercier et de Victor Hugo, certaines scènes de pure invention, telles que la visite nocturne de l'amiral Lopez entrant par la fenêtre chez la duchesse de Bragance, sa rencontre et son duel avec le duc déguisé en valet, la double aventure de Pietro et de Vasconcellos passant dans l'armoire l'un après l'autre, semblent communes à *Pinto*, à *Hernani* et à *Ruy Blas :*

> Quand aurez-vous fini de conter votre histoire ?
> Croyez-vous donc qu'on soit à l'aise en cette armoire [1] ?

En tout cas ce n'est pas Lemercier qui est ici l'imitateur. Que Victor Hugo y ait apporté plus de verve, d'entrain, et la prodigieuse magie de son vers et de son style, on ne saurait le nier. Mais enfin la ressemblance est curieuse à signaler.

Reportons-nous maintenant aux premières années

1. *Hernani*, acte I, sc. II.

de Lemercier donnant à la tragédie son *Agamemnon*, à la comédie son *Pinto*. Renouveler ainsi les deux sources du théâtre au début d'un siècle qui commence, c'était à coup sûr une bonne fortune faite pour éblouir et enivrer l'esprit le plus modeste. Lié d'amitié avec Bonaparte, l'organisateur et le modérateur d'un ordre nouveau, Lemercier put se croire, lui aussi, appelé à jouer un grand rôle dans la littérature. Comme le rappelait Victor Hugo dans son discours de réception à l'Académie, l'*Agamemnon* était contemporain d'Arcole et de Rivoli, le *Pinto* de Marengo : les deux gloires du général et du poète marchaient de front. L'écrivain eut alors des visées, des aspirations grandioses, des rêves d'épopées, de tragédies, de comédies, de conceptions fantastiques où son imagination s'égara. Malheureusement il devait rester l'homme des initiatives sans atteindre le but espéré, et après tant de promesses, ne laisser à ses admirateurs que des regrets. Le manque de mesure et de fixité, l'intempérance et l'incohérence ont été ses défauts essentiels, plus funestes à un auteur français qu'à tout autre. Joignez-y l'insuffisance du style trop souvent incorrect, bizarre, obscur et forcé. Boileau l'a dit :

> Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
> Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Et voilà comment Lemercier, avec un noble esprit et un grand cœur, est demeuré un génie manqué, incompris et oublié.

CHAPITRE II

NÉPOMUCÈNE LEMERCIER (*Suite*).

L'Ostracisme, ou la Comédie athénienne. — Plaute, ou la Comédie latine. — Christophe Colomb. — Le Corrupteur. — Caïn, ou le Premier meurtre.

I

De 1800 à 1840, époque de sa mort, Lemercier avait encore une longue carrière à fournir, pleine de labeurs et d'efforts gigantesques, où, comme un autre Sisyphe, il roule cet éternel rocher de l'épopée, de la tragédie, de la comédie, retombant toujours sur lui plus lourd et plus écrasant. En même temps qu'il ressuscitait avec éclat la tragédie grecque d'Eschyle, illuminée d'un reflet de Shakespeare et d'Alfieri, dans *Agamemnon*, il poussait une pointe hardie, mais trop courte et trop hâtive, sur les pas d'Aristophane, en écrivant *l'Ostracisme, ou la Comédie athénienne*, pièce en trois actes et en prose. L'idée de revenir au genre aristophanesque avait séduit plus d'un auteur comique de la Révolution : nous en retrouvons la trace dans *le Dîner des peuples, ou les Chevaliers* d'Alexandre Duval, comme dans la *Lysistrata* d'Hoffmann. Mais Aristophane en prose, dépouillé de ses chœurs, de sa parabase, de sa poésie étincelante, n'était plus qu'un oiseau sans ailes et déplumé. Le vaudeville pouvait

mieux encore nous le rendre que la comédie ainsi comprise.

La pièce de Lemercier, si favorablement jugée qu'elle ait été par l'excellent M. Patin, n'est en somme qu'une ébauche, un léger pastiche de la comédie grecque : l'auteur lui-même l'intitule *Satire dialoguée*. Ces personnages que nous connaissons déjà, Alcibiade, Timon le misanthrope, Hyperbolus, l'accusateur public, marchand de lanternes et de délations, qui prétend éclairer le peuple athénien en faisant commerce de scandales et de diffamations, sont loin d'avoir ici le relief et l'éclat que leur a donnés Shakespeare dans son *Timon*. Les amours de Naïs et de Leucippe, le jeune sculpteur élève de Phidias, les jalousies de la femme d'Alcibiade, Ypparette, cherchant à retenir le cœur volage de son mari, nous intéressent médiocrement. Mais il est d'autres traits précieux à recueillir : l'état politique d'Athènes, la division des partis occupés à se décimer et à s'exiler, la critique ou la condamnation de l'ostracisme, c'est-à-dire des lois de proscription, l'appel généreux d'Alcibiade à la concorde, offrant d'oublier ses rancunes contre Nicias, sont autant d'allusions évidentes au temps présent.

Bien que la comédie ait été publiée sans date, il est facile de voir à quelle époque elle dut être composée. L'*Ostracisme* vise probablement le coup d'État du 18 Fructidor, que le Directoire allait expier bientôt à son tour, le 18 Brumaire. On comprend que l'auteur n'ait point tenté de faire représenter son œuvre.

Après cette courte excursion sur le terrain de la comédie grecque, Lemercier rêvait une nouvelle conquête en donnant à l'Odéon *Plaute, ou la Comédie latine* (1808). A vrai dire, cette pièce est moins une

création originale qu'une mosaïque formée de réminiscences empruntées à l'*Aulularia* du poète latin, aux *Fourberies de Scapin* et à l'*Amphitryon* de Molière. De cet ensemble se dégage, non sans peine, un imbroglio assez confus où le comique n'abonde point, il faut en convenir. La moindre farce de Picard est cent fois plus divertissante, bien que l'auteur dise dans son prologue :

> Melpomène a su plaire en prenant le chemin
> Où passa, chez les Grecs, le cothurne tragique ;
> On peut se plaire à voir dans le pays latin
> Où marcha la Muse comique.

La pauvre Muse reprend les chemins battus et rebattus du passé : elle eut beau répéter, en terminant, la formule sacramentelle du *Plaudite cives :*

> Cher spectateur, battez des mains !

l'appel fut mollement entendu par le public. Les sifflets se mêlèrent aux applaudissements et aux coups de poing, accompagnement trop ordinaire des pièces de Lemercier.

II

Le succès de *Pinto* devait ramener son auteur à la comédie historique. Dès 1804, il présentait au Théâtre-Français un *Richelieu, ou la Journée des dupes*, reçu à l'unanimité. Les rôles étaient distribués : Talma, Fleury, Molé, Mme Contat, Baptiste, Dugazon, toute l'élite de la troupe devait figurer dans cette revue et y porter les plus grands noms de France : Richelieu, Louis XIII, la reine Anne d'Autriche, la Reine mère, d'Epernon, Bassompierre, Marsillac, le Père Joseph. Il est vrai qu'à ces augustes personnages se

trouvaient mêlés des gens du peuple, comme Jacques le portefaix ou chiffonnier, comme Grasseau, le garde du perroquet de la Reine mère. Sans qu'on sût bien pourquoi, la pièce, admise et annoncée, ne fut pas représentée. Était-ce une raison politique, défiance de l'auteur ou de la direction théâtrale, craignant de heurter le public par le mélange des tons et des genres qui était encore une nouveauté ?

Le premier acte s'ouvre en pleine rue Saint-Jacques, aux environs du Val-de-Grâce, lieu de retraite et de rendez-vous préféré de la reine Anne. Il débute par un monologue de Jacques battant son briquet et dissertant avec lui-même sur l'inégalité des conditions, sur le bonheur des gens qui dînent tous les jours, qui boivent et mangent tout leur soûl :

Pour tout bien j'ai ma hotte et mes crochets au dos,
Et pour lit de la paille en un coin d'écurie.
Si je vais m'y coucher, ma famille me crie :
« Papa, papa, la soupe ! »....

On comprend qu'un pareil début ait pu faire reculer l'auteur et l'acteur devant ce public français si chatouilleux, si moqueur, qui avait étouffé une tragédie de Voltaire sous cette simple plaisanterie : « *La Reine boit !*[1] » Le *Papa, papa, la soupe !* offrait un bien autre aliment aux railleurs. La scène burlesque de Grasseau, éteignant la chandelle de Jacques et mettant la main sur le Père Joseph dans l'obscurité, associait la farce des tréteaux aux événements les plus graves de l'histoire et devait scandaliser bien des gens. Malheureusement le style de Lemercier ne sait pas s'abaisser et s'élever selon les situations et les personnages. Riche-

1. A propos de la *Marianne*.

lieu s'entretenant avec Louis XIII ou avec le Père Joseph n'a pas toujours un langage digne de lui. Les grands hommes ne sont pas faciles à peindre ni à faire parler. Victor Hugo, dans *Marion Delorme*, s'est trouvé sur le même terrain et en face des mêmes obstacles que Lemercier. Plus habile et plus discret, il a bien pu mettre en scène ce pauvre Louis XIII qu'il a singulièrement sacrifié, mais il s'est bien gardé de nous présenter Richelieu; il s'est contenté de nous le laisser entrevoir comme un fantôme sinistre que nous signale Marion :

Regardez tous ! Voilà l'Homme Rouge qui passe !

On voit la litière, mais on ne voit pas l'homme. Victor Hugo a imité le peintre antique voilant le visage d'Agamemnon en face du sacrifice d'Iphigénie[1].

Il est cependant une scène où les deux auteurs se rencontrent une fois encore. On se rappelle, dans *Marion Delorme*, la plaisante discussion des jeunes gentilshommes sur les écrivains alors en renom, Scudéry, Mairet, Corneille, et le malin parti qu'en tire Victor Hugo contre l'Académie et les classiques. Lemercier, qui en 1804 est, lui aussi, un novateur, un *oseur*, décoche son trait en passant. A l'heure où Richelieu semble perdu, en pleine disgrâce, où Marie de Médicis, maîtresse du pouvoir avec Marillac, se prépare à distribuer ses faveurs, elle songe aux gens de lettres qu'il convient de s'attacher :

. . . . . Nous avons des illustres Ronsard,
Des Bertaut, dont il faut payer chaque merveille,
Et le grand Chapelain et le petit Corneille,
Qui déjà par *le Cid* ne s'annonce pas mal

1. Émile Augier, plus hardi sur ce point, a mis en scène Richelieu dans sa pièce de *Diane*, mais n'a qu'à demi réussi.

Et qui même déplaît au jaloux Cardinal.
Rentez-le bien. Surtout redoublez le courage
De Scudéry, la gloire et le dieu de notre âge [1].

Quoi qu'il en soit, Lemercier parut renoncer à faire jouer sa pièce sous l'Empire et sous la Restauration. Ce ne fut que plus tard, en 1835, qu'il tenta l'épreuve : l'heure propice était passée, l'œuvre paraissait vieillie, démodée, surtout aux yeux d'un public qui venait de voir *Henri III et sa Cour*, *Hernani* et *Marion Delorme*, *Louis XI* et *les Enfants d'Édouard*. Le novateur de la veille n'était plus qu'un rétrograde et un attardé du lendemain.

A défaut de Richelieu, Lemercier chercha un autre grand homme à faire entrer dans une comédie, et choisit *Christophe Colomb* (1809). Ce nouvel essai, malgré l'appui de la force armée, provoqua de tels orages qu'il fallut arrêter la représentation. Qui se douterait aujourd'hui que l'atteinte portée à la règle des trois unités fut en partie la cause de ce tumulte? A cet égard le parterre de l'Odéon était d'une orthodoxie impitoyable. Pour conjurer le péril, Lemercier avait fait afficher l'avis suivant : « L'auteur de la pièce nouvelle qu'on donnera demain à l'Odéon croit devoir prévenir le public qu'il ne l'a pas intitulée *Comédie shakespearienne* pour affecter d'introduire un genre étranger sur la scène, mais seulement pour annoncer aux spectateurs que son ouvrage sort de la règle des trois unités : le sujet qu'il traite l'a contraint d'en omettre deux, celle du *lieu* et celle du *temps;* il n'a conservé que celle de l'*action*. »

Sur ce point il est d'accord déjà avec Victor Hugo

1. Acte V, sc. v.

et toute l'école romantique. Mais en 1809, il était dangereux d'exprimer de pareilles idées. Aussi l'auteur emploie-t-il toute espèce de précautions pour se justifier et adoucir la sévérité des critiques. Il proteste de son respect pour des règles qu'il a observées dans ses pièces antérieures, « règles dont l'excellence est démontrée par les chefs-d'œuvre des maîtres, et qu'on accuse faussement de rétrécir la carrière du génie ». Ce sont là des phrases préservatrices, le gâteau de miel jeté au Cerbère classique qui garde la porte de l'Odéon et surtout de l'Académie, où Lemercier venait de poser sa candidature.

Maintenant il faut bien reconnaître que l'atteinte portée aux trois unités n'est pas le seul grief à invoquer contre la pièce. Elle a bien d'autres défauts qui devaient en amener la chute. Dans une note supplémentaire, l'auteur, en se plaignant des préventions et des entraves qui le gênent dans l'exercice de son art, ajoute : « Je n'entre point dans la défense du style varié que j'emploie en cette composition, et je n'expliquerai pas la difficulté qui s'y trouve à unir le comique et le pathétique. » Lemercier avoue ici une autre hérésie, le mélange des genres : nouveau méfait qui le rend encore complice des romantiques. Quant au style, varié ou non, moins pourtant qu'il ne le croit, il est plus que jamais la partie faible de l'œuvre. La versification lâche et négligée se révèle dès la première scène :

BÉATRIX.

Asseyons-nous : parlons de ce pauvre Chris*tophe*,
De mon mari; sa tête à chaque instant s'*échauffe*
Sur ce projet maudit d'aller je ne sais où,
Et je crains tout à fait qu'il ne devienne fou.

Colomb en effet semble un maniaque, un halluciné que Pharmacos, le médecin, et Salvador, l'aumônier, déclarent atteint, l'un d'hypocondrie, l'autre du démon de l'orgueil ; ce qu'on appelle aujourd'hui la monomanie des grandeurs.

Au troisième acte, nous sommes en pleine mer : c'est alors qu'éclate la tempête sous laquelle doit sombrer la comédie, tempête non pas seulement de vent, mais de sifflets. L'émeute des matelots a passé de la scène au parterre. La claque et les amis de l'auteur fléchissent et succombent : les baïonnettes sont impuissantes à maintenir l'ordre. Le malheureux Colomb peut à peine faire entendre ces vers, assez faibles du reste :

> Ah ! j'ai vaincu ! Je donne un continent promis :
> J'étonne un hémisphère en lui découvrant l'autre.

Si quelques traits avaient réussi à égayer le public, c'était aux dépens de l'écrivain, comme dans ce passage souvent cité :

> . . . . . Et quant à ces coquins,
> Il faut les envoyer au pays des requins.

L'acteur chargé du rôle, effrayé du mot *coquins*, proposa la correction suivante :

> . . . . . Et quant à ces brigands,
> Il faut les envoyer au pays des merlans.

Lemercier tint bon pour ses *coquins*, s'en rapportant au jugement de la postérité. Celle-ci a confirmé l'arrêt du parterre sur le *Christophe Colomb*.

L'histoire avait trahi ses espérances. Il se retourna vers la comédie de mœurs, d'intrigue et de caractère,

en composant ou plutôt en brochant *le Faux Bonhomme*[1], joué au Théâtre-Français le 25 janvier 1817. La pièce tomba dès le commencement du troisième acte, « d'une chute bien méritée », selon l'auteur. Le même sujet, ou tout au moins le même titre, devait offrir de nos jours à Théodore Barrière l'occasion d'un succès éclatant[2].

Lemercier espérait encore prendre sa revanche avec *le Corrupteur*, représenté en 1822, nouveau prétexte de scandale et de tumulte sur la scène de l'Odéon, devenue le champ préféré de ces batailles théâtrales. Cette fois, les gardes du corps se prétendaient offensés dans la personne de Norville, type renouvelé de Lovelace et de Don Juan.

III

Tout en comptant sur la postérité, Lemercier a négligé de lui laisser son théâtre, complet ou choisi, comme l'ont fait tour à tour Picard, Alexandre Duval, et tant d'autres. Les lambeaux en sont épars çà et là dans les bibliothèques, et difficiles quelquefois à retrouver. Parmi ces compositions, il en est une dont la rareté, pour ne pas dire la disparition presque absolue, a fait une curiosité. Cette œuvre bizarre, intitulée *Caïn, ou le Premier meurtre*, parodie-mélodrame en trois actes avec couplets, est la dernière et la plus furieuse attaque de l'auteur contre l'école romantique. La pièce n'a point été jouée, et ne pouvait l'être. On s'y fût battu bien autrement encore qu'à *Christophe Colomb* et au *Corrupteur*. Mais Lemercier s'est donné à

1. Comédie en trois actes et en vers.
2. *Les Faux Bonshommes*, représentés au Vaudeville en 1856.

lui-même, comme plus tard Alfred de Musset, le plaisir du spectacle à huis clos, dans un fauteuil. Il a dû s'amuser beaucoup à l'écrire, plus que le public ne se fût sans doute amusé à l'entendre. C'est à la fois une petite vengeance et une de ces débauches d'esprit que se permettent les gens les plus sages, lorsqu'il leur arrive de jeter, après la soixantaine, une dernière gourme folâtre et libertine. Voltaire a de ces accès vers la fin de sa vie : d'autres n'y ont pas résisté depuis.

L'auteur des *Quatre Métamorphoses* et de la *Panhypocrisiade*, à travers ses rêves de tragédie et d'épopée gigantesques, a toujours manifesté un certain goût pour le mélange du grandiose et du burlesque, autre trait commun avec Victor Hugo. Au moment même où il prend la défense de l'école classique, il devient l'émule de Scarron dans un genre qu'avait sévèrement jugé Boileau. Son *Caïn* sort en ligne directe du théâtre de la Foire. Il débute par un pot pourri sur tous les airs connus du temps, en vers libres et inégaux :

Je viens soutenir en face
Les docteurs
Vieux recteurs
Du Parnasse,
Qui renverraient sans égards
Les modernes Ronsards
En classe.

Allusion évidente à cette fameuse préface et dédicace du Ronsard offert, par Sainte-Beuve et le Cénacle, au chef de la nouvelle école.

Lemercier répudie la postérité dont on a prétendu le gratifier en faisant de lui, non sans raison, un des précurseurs du romantisme :

Tous ces beaux fils d'origine étrangère
Des bords germains viennent incognito;
A qui fait-on l'honneur d'en être père?
C'est à l'auteur de *Plaute* et de *Pinto*.
L'ingrat qu'il est renie, à droite, à gauche,
De tels bâtards par son goût réprouvés,
Qui de folie et d'esprit en débauche
Ne sont, dit-il, que les enfants trouvés.

Avoir des fils comme Victor Hugo, Alfred de Vigny, Sainte-Beuve, les frères Deschamps, n'était cependant point un mince honneur. Lemercier n'a pas l'air de l'apprécier. Il s'obstine à ne voir dans le romantisme que le triomphe du pathos et du galimatias. Au *pot pourri* succède un *prologue* où figurent les deux démons Anamalek et Asmodée, petits-cousins du *Diable boiteux* de Le Sage et caricature des diables de Milton, l'un des pères du romantisme.

Après un sabbat infernal où la musique et les personnages du *Malade imaginaire* se trouvent associés à ceux du *Paradis perdu*, le drame s'ouvre enfin. La famille d'Adam s'offre à nos yeux. Ève et ses filles Méhala et Thirza paraissent dans un costume primitif, vêtues de peaux blanches, de feuillage et de verdure; c'est tout ce qu'il y a de biblique en elles. Pour le reste, elles ressemblent fort à des bourgeoises parisiennes. Ève est une mijaurée susceptible et vaniteuse comme la *Mère coquette* de Quinault, prétendant encore à la jeunesse malgré ses cent ans révolus. Thirza la rêveuse et la mélancolique exhale ses soupirs et ses regrets au souvenir du Paradis perdu. Ève l'invite à se calmer et lui prédit qu'elle deviendra la mère des espèces larmoyantes et romantiques, tandis que la rieuse Méhala donnera naissance aux libertins, aux extravagantes et aux coquettes : tel est

le double horoscope qu'elle tire sur ses deux filles. Quant aux fils, ils ne diffèrent pas moins : Caïn, farouche, hérissé, grand chasseur et grand destructeur, d'où sortira la race des conquérants, des Nemrod, des Attila, des Gengiskan, des Alexandre, des César et des Napoléon ; Abel, un beau ténébreux, pensif et sentimental tant soit peu niais, surtout en sortant des brumes de la Germanie avec Gessner. Adam joue le rôle d'un Orgon ou d'un Chrysale grondeur et résigné, gourmandant tour à tour sa femme, ses fils et ses filles, qui ne l'écoutent guère.

Pour accomplir la loi de Dieu et de la nature, les parents songent à marier leurs enfants. Par un contraste qui se représentera plus tard, Méhala, l'enjouée, préfère Abel le mélancolique, qui, blond et tendre, promet d'être docile à l'égal d'un agneau. Thirza, la vaporeuse, se flatte de trouver dans le vigoureux Caïn le chêne où elle s'appuiera comme un faible lierre. Les accidents de la vie conjugale et les maléfices du Diable jettent la zizanie entre les deux frères. Caïn jaloux assomme le pauvre Abel d'un coup de massue et l'envoie tout droit en Paradis. Le meurtrier, maudit par son père, finit cependant par obtenir le pardon de tout le monde, d'Adam même, dont il est devenu le *fils unique*.

Ève prêche la conciliation en chantant sur l'air de la *Grand'mère* de Béranger :

> Qui du passé ne se repent?
> J'ai pardonné même au serpent.

Cette longue bouffonnerie, à laquelle manque l'esprit d'un Désaugiers ou d'un Labiche, se termine par une dédicace en vers baroques où l'auteur parodie

la *Chasse du Burgrave* et le *Pas d'armes du roi Jean* dans Victor Hugo.

Nous avons recueilli comme une vieille épave cette œuvre disparue, n'ayant guère d'autre mérite que de rappeler une page ou un épisode de la grande guerre du romantisme. Elle n'a pas laissé plus de traces que le coup de canon d'alarme tiré par Baour-Lormian sur le perron de l'Académie. Nouvelle preuve de l'impuissance des réactions littéraires ou politiques pour arrêter dans son mouvement une révolution inévitable, combattue quelquefois à la dernière heure par ceux-là mêmes qui l'ont déchaînée. C'était le cas de Lemercier.

CHAPITRE III

PICARD (1769-1828).

Sa vocation comique. — Nature et forme de son talent. — Ses débuts. — *Médiocre et Rampant*. — *Le Collatéral, ou la Diligence à Joigny*.

I

Lemercier n'avait donné à la comédie qu'une part de son temps et de son talent, Picard lui consacre toute sa vie. Jamais vocation ne fut plus déclarée, plus impérieuse et plus justifiée par le succès. Fils de procureur, destiné par sa famille au barreau, il semblait devoir y réussir avec son esprit alerte, ses vives reparties, sa pétulance naturelle. Mais un autre démon le tentait : celui de la comédie. C'était lui qui griffonnait sur les papiers de l'étude certains vers dont M. Picard père était scandalisé et ravi tout à la fois ; lui encore qui poussait le jeune homme vers le petit théâtre Mareux de la rue Saint-Antoine, où il faisait ses premières armes dramatiques en tapinois. Comédien dans l'âme, praticien plus encore qu'écrivain, il ne lui suffit pas d'être auteur ; il devient acteur et directeur de troupe comme Molière, son idole et son dieu. Dans son ardeur, il entraîne avec lui au théâtre sa femme et son frère. Bossuet, dans le panégyrique de saint Bernard, nous raconte comment

le saint, par son éloquence et sa vertu, attirait à la vie religieuse tous les membres de sa famille. Picard, dans un genre bien différent, produit le même effet autour de lui, en faisant des prosélytes pour le théâtre.

Entre toutes les facultés dont il est doué, il possède, aussi bien que Regnard, sans en avoir pourtant le brio et l'éclat, un don précieux chez l'auteur et l'acteur comique : la belle humeur. C'est le trait dominant de son théâtre et de sa vie. Molière, au milieu de ses explosions de gaieté souveraine, est souvent triste, mélancolique, amer. Outre ses chagrins de ménage et les soucis d'une mauvaise santé, il sonde, il creuse, il pénètre au fond des misères et des bassesses humaines. Regnard et Picard n'ont pas de semblables préoccupations : ils ne descendent pas si avant, et se contentent de glisser sur des surfaces en cherchant à rire et à faire rire les autres avant tout. Regnard, réduit en esclavage, trouve moyen de s'égayer, même chez les Turcs. Picard, au milieu des scènes les plus tragiques de la Révolution, garde son intarissable gaieté. Sous tous les gouvernements, dont il se soucie peu au fond, il reste l'homme aimable et conciliant, s'accommodant au temps présent. Ne cherchez pas en lui les fières résistances ni la brusque franchise de Lemercier en face de Bonaparte, ni les préfaces chagrines où Alexandre Duval exhale sa mauvaise humeur contre la censure. Homme pratique avant tout, songeant aux intérêts de son théâtre, au succès de ses pièces et à l'état de sa caisse dont il a besoin pour vivre et faire vivre ses acteurs, il craint de s'attirer des embarras avec le maître tout-puissant dont il reçoit les pensions et les faveurs.

Picard est, aux yeux de l'Empereur, le poète comique tel qu'il le comprend et le désire, un amuseur public entretenant la bonne humeur de la nation en face des hécatombes sanglantes, capables parfois de l'attrister : il n'a rien de l'idéologue ni du frondeur, deux titres compromettants devant le pouvoir. Averti par les mésaventures d'autrui, il s'est retiré du guêpier de la comédie politique, et s'enferme prudemment dans le paisible domaine de la comédie bourgeoise. Nommé tour à tour directeur de l'Odéon, du théâtre Louvois, de l'Opéra, membre de l'Académie française, chevalier de la Légion d'honneur, il traversa sans encombre la République, le Directoire, l'Empire, la Restauration, se disant qu'après tout le mieux en ce monde est de vivre en paix avec les vivants. Il y a là sans doute une certaine part d'égoïsme et d'indifférence qu'on a pu lui reprocher: mais faut-il s'en étonner chez un auteur désabusé qui a vu tant de choses et d'événements, tant de révolutions où les hommes lui ont fait l'effet de marionnettes ?

Sans ambition et sans rancune, étranger à tous les partis politiques et littéraires, il ramène le rire dans un monde où les larmes ont régné trop longtemps. A ce don précieux de la belle humeur, ajoutez celui du naturel, c'est-à-dire le sentiment du vrai, du réel, l'art de voir et de peindre les personnages tels qu'ils sont. Certes, il ne songe ni à les grandir ni à les embellir ; il les prend surtout par les petits côtés étroits et ridicules : mais n'est-ce pas une des faces de la comédie? On lui a reproché le manque d'idéal, d'élévation, de profondeur, le prosaïsme du terre à terre : il excelle, dit-on, à peindre des caricatures plutôt que des caractères, des silhouettes plutôt que des portraits.

Mais la faute en est-elle tout entière à lui seul? Ne tient-elle pas aussi à l'état même de la société?

Le théâtre de Picard partage la mobilité de ce monde dont il est l'expression.

« Que n'ai-je, s'écrie-t-il dans une de ses préfaces si franches et si loyales, un talent égal à mon amour pour la comédie! Le recueil que je publie serait pour ainsi dire une histoire fidèle de nos mœurs et de leurs brusques changements dans les époques orageuses que nous avons parcourues.... Au moins, lorsque Regnard, Le Sage et Dancourt écrivaient, les mœurs, les rangs, les états étaient fixés; les changements s'opéraient lentement. Les nuances étaient presque insensibles, et s'il avait été fidèle dans la peinture des ridicules et des usages, l'auteur comique avait devant lui, outre l'espoir d'arriver à la postérité par son mérite littéraire, la certitude de près d'un siècle de succès au théâtre.... *Ma pièce a vieilli avant moi.* Il faut donc rappeler ce qui existait au moment où je la donnai[1]. »

Aussi Villemain a-t-il raison de dire que la comédie de Picard n'est pas seulement l'histoire, mais le journal du temps. Elle a du journal les avantages et les inconvénients. L'auteur ne burine pas, il crayonne, il esquisse à la hâte. Le titre d'*Éphémère*, donné à l'une de ses comédies, semble convenir à tous les personnages d'alors.

L'histoire de la comédie, ainsi que celle de l'humanité, nous offre un double élément à étudier: l'un stable, permanent, commun à tous les temps et à tous les pays, à l'*Avare* de Plaute comme à l'*Avare* de

1. Préface de *Médiocre et Rampant.*

Molière : l'autre relatif, contingent, particulier, exprimant les usages, les mœurs, les idées, les physionomies d'une époque. Molière a réuni l'un et l'autre : voilà pourquoi, tout en décrivant les mœurs et les types du XVIIe siècle, il reste le poète comique de tous les âges, l'observateur et le peintre de la nature humaine dans ce qu'elle a d'éternel et de général. Au contraire, plus un auteur a fait entrer dans son œuvre de ces détails particuliers à son temps, plus il a chance sans doute d'être compris et applaudi de son public, mais aussi plus il court risque de perdre auprès de la postérité. C'est précisément ce qui arrive à Picard, malgré tout l'esprit, la gaieté, la verve comique dont il a fait preuve dans ses rapides improvisations. Elles nous produisent un peu l'effet de certaines gravures de modes et de certaines caricatures du temps passé, qui ont pour nous un intérêt rétrospectif, mais nous semblent tant soit peu vieilles et surannées.

Un autre reproche adressé à Picard est la vulgarité de son comique et des personnages qu'il met en scène. Il n'a peint, dit-on, que des petites gens et des bourgeois. Mais il représente surtout ce qu'il a vu et ce qu'il connaît : cela ne vaut-il pas mieux, en somme, que de peindre, comme certains auteurs de romans et de comédies, des mœurs et un monde auxquels ils sont complètement étrangers? Quant à son comique parfois un peu trivial, il faut songer qu'il ne s'adresse plus à une société polie et délicate, spirituelle et raffinée, semblable à celle du XVIIe et du XVIIIe siècle. Nous ne sommes plus dans le salon de Célimène, mais avec de bonnes gens ou de lourds parvenus de la veille qui, malgré le luxe de leurs appartements et de leur mobilier, se contentent de grosses facéties mises

à la mode par les *Mystificateurs*, bouffons et parasites à la fois.

« Ils se mettent à la table des grands (ou plutôt des riches), dit Kotzebue dans ses *Souvenirs de Paris en 1804*, et tout leur talent consiste à faire des grimaces, à imiter les cris de toutes sortes d'animaux ou le bruit d'une scie, à changer leur voix, à se déguiser de toutes manières [1]. »

« Ces grossières turlupinades, ajoute M. Paul Lacroix, étaient des amusettes dignes d'une société très mélangée qui n'avait ni l'habitude, ni le talent, ni le goût de la conversation.... Tout le monde parlait mal, et personne ne rougissait de mal parler.... Les Incroyables et les Muscadins étaient arrivés à défigurer la parole en imitant une sorte de gazouillement d'oiseau, en supprimant la lettre *r* et jouant un zézayement prémédité. » C'était dans une de ces réunions qu'une bourgeoise, une amie de Mme Angot, entendant traiter la question de Madagascar, demandait quelle était cette Mme Oscar. Les sociétés, de même que les littératures, s'abaissent et se dégradent plus vite qu'on ne pense à certains moments. En face d'un pareil public, le comique de Picard était plus que suffisant, et très supérieur à son auditoire.

D'ailleurs, on ne pouvait lui contester un vrai talent d'observation, d'imitation et de mimique comme acteur et comme auteur représentant au vif les types contemporains [2]. Parmi les jugements divers portés

1. Voir *les Salons après la Terreur*, par M. Lacour. — *Souvenirs de Mme de Bawr*. — Études des frères de Goncourt sur l'époque du Directoire.

2. « Picard, dit Arnault, a peint les objets qu'il voyait, et les seuls qu'il lui fût permis de peindre. Il l'a fait avec une fidélité qui donne à son théâtre une physionomie particulière et le fera

sur lui, les uns l'ont appelé le Téniers de la comédie, les autres un Gavarni bourgeois : double parallèle dont il ne pouvait qu'être flatté. D'autres enfin l'ont comparé successivement à Molière et à Dancourt. Pour Molière, il se rend justice lui-même en se déclarant avec raison très humble et très petit devant le grand maître dont il n'essaye même pas d'approcher. Pour Dancourt, il réclame, au contraire, croyant le surpasser à titre d'observateur, d'écrivain, et surtout de moraliste.

La morale, il est vrai, ne tient qu'une place assez mince chez Picard. Il la dissimule le plus souvent sous la gaieté, et se contente de l'indiquer dans sa préface ou à la fin de sa pièce, comme un dernier régal pour l'auditeur et le lecteur. La leçon arrive sans en avoir l'air. C'est une manière d'échapper au pédantisme du sermon, tel que nous le trouvons trop souvent chez Destouches, La Chaussée et Diderot, ces grands prêcheurs de morale dramatique. Pourtant l'auteur de *Médiocre et Rampant*, de *l'Entrée dans le monde*, de *Duhautcours* et des *Capitulations de conscience*, a pu se faire illusion et se croire un moraliste véritable.

Parmi ses mérites, Villemain, d'accord avec Dussault, lui reconnaît celui de l'invention. Est-ce à dire qu'il n'emprunte rien à ses devanciers ? La première pièce qu'il ait insérée dans le recueil de ses œuvres, *Encore des Ménechmes !* prouve le contraire, et il ne s'en cache point, tout en s'appropriant le sujet à sa

rechercher, indépendamment de tout autre mérite, par quiconque voudra connaître les mœurs françaises pendant la période qui s'est écoulée entre le renversement de la société en France et son rétablissement. » (Discours d'Arnault, succédant à Picard comme membre de l'Académie française.)

façon. Ailleurs, dans *les Voisins*, il s'empare d'un couplet de Dufresny, « ayant cru ne pouvoir faire mieux », dit-il. Néanmoins, on ne saurait l'accuser de plagiat. Occupé par les travaux de la vie active et d'une production incessante, il n'est rien moins qu'un homme d'étude et de cabinet. Bien qu'il ait lu dans la nature plus encore que dans les livres, il sait tirer parti de ses souvenirs, non pour copier et reproduire ce qu'il a vu chez autrui, mais pour en faire un aliment d'excitation. Une phrase de La Bruyère ou de Beaumarchais, un vers d'Horace, son auteur favori, lui donnent l'idée d'une pièce entière. Il y trouve le germe d'une conception dramatique, l'étincelle qui met le feu aux poudres comiques toujours prêtes à s'enflammer dans son cerveau. C'est là, chez lui, un phénomène curieux à signaler : un grain de pensée, un atome s'étendant, se développant, se transformant en être vivant et en action réalisée.

Sans avoir la prétention de faire une révolution dans l'art, Picard est en son genre un novateur, comme le sera Scribe après lui pour la charpente dramatique, l'emploi des personnages et le mouvement théâtral. Tout en ne s'élevant jamais bien haut, on peut dire de lui qu'il a étendu le cadre de la comédie en élargissant ou en déplaçant la scène, en variant les coups de théâtre, et en multipliant les rôles secondaires. Jusqu'alors le poète comique s'était borné à peindre le plus souvent des individus, des caractères particuliers, comme *le Tartufe*, *l'Avare*, *le Glorieux*, *le Méchant*, *le Distrait*, *le Joueur*, ou des situations, comme *le Père de Famille*, *le Fils naturel*, autour desquels se meuvent un certain nombre de personnages accessoires. Picard substitue à ces uni-

tés isolées des groupes collectifs, des espèces, des genres : *la Petite Ville*, *les Collatéraux*, *les Oisifs*, *les Marionnettes*, *les Provinciaux à Paris*. Il semble qu'avec eux la démocratie bourgeoise entre sur le théâtre, les grandes individualités formant toujours une sorte d'aristocratie, même dans le ridicule ou l'odieux. Sans doute l'auteur reviendra plus d'une fois encore aux types individuels avec *Duhautcours*, *M. Musard*, les *Deux Philibert;* mais ce ne sont que des exceptions. Il a créé et légué à ses successeurs un nouveau système de combinaisons dramatiques qui se retrouvera de nos jours dans *le Demi-Monde*, *les Effrontés*, *les Ganaches*, *les Vieux Garçons*, *Nos Bons Villageois*, *les Inutiles*, *les Faux Bonshommes*. La collectivité est devenue, grâce à lui, une des formes préférées de l'observation psychologique au théâtre. Faut-il ajouter qu'elle est d'une exécution plus prompte et plus facile pour la peinture à la détrempe et pour l'improvisation? Au lieu de concentrer, elle éparpille la lumière et les couleurs sur plusieurs points et plusieurs têtes à la fois. Les groupes se dessinent en gros et en croquis, sans grande consistance, étant exposés eux-mêmes à toutes sortes de fluctuations comme la société dont Picard retrace le mouvant tableau.

Jadis le maintien des caractères était un des préceptes fondamentaux de l'art dramatique :

Servetur ad imum
Qualis ab incepto.

Picard va nous montrer, au contraire, les caractères renversés et retournés sous le coup des circonstances et de la fortune qui les transforment subitement.

La mobilité avec tout ce qu'elle a d'inconstant, de fugitif, d'éphémère, voilà ce qui distingue les personnages et le théâtre de Picard. Nous sommes dans le pays des girouettes, où tout s'improvise et tourne au vent de la mode et du caprice, où les figures et les pièces vieillissent en vingt-quatre heures ; où ce qui était vrai, honorable et bien porté hier, a cessé de l'être aujourd'hui ; où tout passe, brille et s'efface en un clin d'œil, les fortunes, les réputations, comme les amitiés et les fidélités politiques ou autres. *Marionnettes* et *Ricochets*, tel est le monde de Picard.

Cette mobilité que nous signalons chez les personnages s'applique de même à la marche du drame. Dans l'ancienne comédie classique, l'action se déroule parallèlement avec les caractères : la succession logique des scènes est un principe obligatoire, ainsi que l'analyse patiente et délicate des passions. Picard s'impose moins de suite et de régularité : il brise, coupe, divise son action en plusieurs morceaux, la déplace et la fait voyager de la ville à la campagne, en diligence ou autrement. Le public d'alors, moins difficile, moins attaché aux règles, moins capable d'étude et de réflexion, aime à voir passer dans une sorte de lanterne magique des individus qui vont et viennent, sans qu'on leur demande trop compte de leurs entrées ni de leurs sorties. La comédie *mouvementée*, ainsi qu'on l'a nommée de nos jours, englobant au besoin deux ou trois actions dans un même cadre, comme *la Petite Ville*, offrant une série de tableaux successifs plutôt que de scènes bien liées, comme *les Deux Philibert*, est encore une innovation de Picard, ou, si l'on veut, un retour aux anciennes libertés.

Son style est à l'avenant : il n'a, quoi qu'en dise Arnault, ni le relief, ni le nerf qu'on trouve dans Le Sage et Beaumarchais : mais il est simple, facile, naturel, mêlé de traits piquants ou, çà et là, d'ellipses qui ajoutent à sa vivacité. C'est le ton de la conversation courante. Ainsi sa prose, par cela seul qu'elle se rapproche plus de la nature, est-elle très supérieure à ses vers, trop souvent faibles et négligés ; lui-même en fait l'aveu. Sa composition hâtive, telle qu'avait été celle de Dancourt, telle que sera celle de Scribe, ne lui laisse guère le temps de soigner la forme.

En résumé, Picard est-il un écrivain, un moraliste, un penseur ? Non, sans doute : il est un peu, et rien de tout cela absolument. Il a ce que la nature seule peut donner : le *vis comica*, le don de rire et de faire rire les autres. Il y joint le bon sens, la probité, une certaine philosophie pratique qu'il mêle à ses joyeusetés sans emphase ni prétention. Il aura même ses pointes d'ambition littéraire comme Scribe à certains jours ; mais le coup d'aile lui manque, et disons aussi l'audace pour aborder les grands sujets :

Serpit humi tutus nimium timidusque procellæ.

II

Malgré sa vocation dramatique bien déclarée, Picard ne réussit pas au théâtre du premier coup, ni comme acteur, ni comme auteur. S'il faut l'en croire, il avait eu déjà onze pièces refusées, quand il parvint à faire jouer enfin le *Badinage amoureux*, composé avec Fiévée en 1789. Aussi ne manquait-il pas de citer son exemple en guise de consolation aux jeunes

auteurs évincés. Tout en étant doué d'une extrême facilité, il débute et finit de même que Scribe, par la collaboration : d'abord avec A. Duval, Chéron, Radet, Barré, puis avec Fulgence et Waflard, Empis et Mazères; empruntant aux uns leur expérience, aux autres leur jeunesse, et apportant sa large part d'invention et ses précieux conseils de praticien. Du reste ses meilleures comédies, les plus populaires et les plus connues, lui appartiennent presque toutes en propre. Le nombre de ses pièces est si considérable qu'il lui eût été difficile à lui-même d'en donner la liste complète. Dans le recueil de ses œuvres, il s'est contenté de nous offrir la fleur du panier. Les *Ménechmes* ouvrent la série. Encore ne les offre-t-il au public qu'en tremblant.

Pour renouveler le sujet déjà traité par Plaute et Regnard, il s'est avisé de placer la ressemblance entre un oncle et son neveu : ce qui rend, et il en convient, la confusion moins naturelle qu'entre deux frères jumeaux. Cependant il y a là déjà une veine de gaieté qui ne demande qu'à s'épancher. Les temps semblaient peu propices : on était en 1791. Le théâtre, comme l'histoire, allait prendre des teintes de mélodrame où la déclamation se mêlait aux violences et aux colères. Le flot de la Révolution montait, et le diapason des auteurs s'élevait avec lui. En pleine Terreur, tandis que l'acteur Monval provoquait chaque soir les rugissements du parterre devant son lugubre drame des *Victimes cloîtrées* (1792), Picard, associé au compositeur Devienne, donnait à l'Opéra-Comique son innocente farce des *Visitandines : Vert-Vert* d'un nouveau genre, sans fiel et sans haine, et si anodin que la pièce pourra être reprise sous

d'autres costumes et d'autres noms au temps de la Restauration.

Un émule de Joconde ressemblant fort à quelque commis voyageur en bonnes fortunes, tombant dans un couvent à la recherche de sa belle, entre un portier ivre et des nonnains faciles à effrayer; le déguisement du héros en religieux, la métamorphose du valet Frontin en capucin, prenant la place du Père Boniface et parlant du nez, offraient moins une attaque en règle contre la vie cloîtrée qu'une facétie de carnaval, une aventure digne de nos vieux fabliaux ou des contes de La Fontaine. Le couplet au public était aussi inoffensif que la pièce elle-même :

> Au jeune auteur de cette esquisse
> Passez quelques traits ennuyeux;
> Peut-être un jour il fera mieux,
> Mais il n'est encor que *novice :*

à l'instar des nonnains qu'il a mises en scène, sans vouloir les diffamer. Ce ton de malice enjouée, prenant les choses par le côté plaisant, à l'heure où les passions s'enveniment et grondent, nous indique assez que Picard n'a rien du sectaire ni de l'homme de parti.

Cependant Villemain s'est trompé en disant que « Picard, dans ces temps si fertiles en révolutions, ne put s'élever jusqu'à la comédie politique, la liberté manquant toujours au talent ». Un esprit comme le sien, habile à saisir le goût du jour et touchant volontiers à tout, pouvait-il rester étranger à ce grand mouvement qui éveillait tant d'enthousiasmes et d'espérances. Il paya son tribut aux idées nouvelles par une trilogie ou pièce en trois tableaux et en vers intitulée : *le Passé, le Présent et l'Avenir*. Nous avons déjà parlé de cette œuvre en étudiant le théâtre de la

Révolution : nous n'y reviendrons pas[1]. Le désenchantement avait bientôt succédé à ses illusions généreuses et à ses rêves humanitaires. Mais sa bonne humeur lui revenait au lendemain du 9 Thermidor, où il trouvait encore moyen de rire en écrivant, avec son ami Alexandre Duval, la comédie des *Suspects*.

Après les violences jacobines et les représailles thermidoriennes, qui se manifestent au théâtre comme ailleurs, au milieu de l'apaisement général, le gouvernement du Directoire, par sa mollesse indulgente, malgré le 18 Fructidor, aussi bien que la société nouvelle par ses modes extravagantes, ses vices et ses travers, semblaient ouvrir un vaste champ à la comédie. Picard profita de ce répit entre le terrorisme révolutionnaire et le despotisme impérial, pour risquer encore une revue semi-politique touchant aux hommes du jour sans en désigner aucun, et d'une critique si vague, si générale, qu'elle ne pouvait blesser personne. En composant *Médiocre et Rampant*, l'auteur, trop prudent peut-être, faisait preuve lui-même d'un médiocre courage et d'un médiocre talent. Bien qu'il ait pris pour épigraphe le mot de Beaumarchais : « *Médiocre et rampant, et l'on arrive à tout* », il n'a malheureusement pas transporté dans son œuvre la verve mordante et le style acéré de *Figaro;* il n'a pas retrouvé davantage ces colères vertueuses d'Alceste contre les pieds plats, dont

> Le néant, de splendeur revêtu,
> Fait gronder le mérite et rougir la vertu.

La partie la plus intéressante de sa pièce est la

1. Voir *la Comédie en France au* XVIIIe *siècle*, chap. XXX.

préface, où il nous expose ce qu'il a voulu faire, et le milieu social et politique dans lequel il nous introduit.

Il y a là en effet une page d'histoire contemporaine curieuse à saisir dans cette époque transitoire qui mène de la Révolution à l'Empire. La comédie était digne et capable de la peindre avec une liberté dont elle ne jouira plus quelques années après : mais Picard a manqué d'audace, de vigueur, et peut-être aussi de génie, pour nous retracer le monde de Barras, de Mme Tallien et de Mme Angot. Et pourtant quel admirable sujet pour le théâtre et la satire, que cette grande foire des ambitions et des vanités, où se croisent les parvenus, les enrichis et les dépouillés, les *Incroyables*, les Mirliflores, les Merveilleuses ou les Coquettes succédant aux Sans-Culottes et aux Tricoteuses, les obscurs de la veille devenus les illustres du lendemain, l'ancien et le nouveau régime, tant de contrastes et de surprises après une révolution qui a mis en haut ce qui était en bas, qui a produit à la fois tant de chutes et d'ascensions subites à tous les degrés de l'échelle sociale ! Par malheur, nous l'avons déjà dit, la conception primitive est plus élevée et la préface plus forte que la pièce elle-même.

En somme cette œuvre, qui obtint un grand succès, nous dit l'auteur, succès de circonstance sans doute, n'est point restée au répertoire. La haute comédie morale, surtout en vers, semble au-dessus de sa portée. La prose et le comique bourgeois assaisonné de gros sel, de fines observations, de malices discrètes et de facéties plus ou moins communes, lui conviennent mieux. C'est là qu'il va trouver son premier grand succès de fou rire avec *le Collatéral, ou la Diligence à Joigny*.

III

Ce triomphe fut une vraie surprise pour l'écrivain, qui était loin d'avoir employé le même temps et fondé les mêmes espérances sur cette pièce que sur celle de *Médiocre et Rampant* qu'elle éclipsait. En effet, ce n'était là d'abord qu'un *rossignol* resté dans ses cartons, un ci-devant opéra-comique en un acte, refusé sur deux théâtres « et avec justice », nous dit Picard, devenu depuis une comédie en trois, et finalement en cinq actes, pour fournir à un directeur en détresse un plus gros morceau. A travers ces métamorphoses l'œuvre nous est arrivée comme ces enfants rachitiques condamnés par les médecins à leur naissance, et qui vivent jusqu'à quatre-vingt-dix ans. L'auteur déclare à la fin de sa carrière que cette comédie est encore l'une de celles qui amusent le plus à la représentation. Il avoue franchement que le sujet est tiré d'un proverbe de Carmontel, *le Sot héritier*, où personne sans doute ne se fût avisé de l'aller chercher.

« Je n'avais d'autre intention, dit-il, que celle de faire rire. Aussi ne cherchez dans cette pièce ni but moral ni peinture de mœurs.... Je pris pour base de l'intrigue une loi du temps en faveur des enfants naturels : cette loi a été abrogée. Je prie le lecteur de se prêter à la circonstance et de croire que la loi existe encore. » Voilà pourquoi il a donné à sa comédie, pour épigraphe, cette phrase du troisième acte : « *Est-ce ma faute à moi si mon père n'a pas épousé ma mère ?* » Une question qu'on pourrait croire née d'hier avec la loi sur la recherche de la paternité. Mais le

sous-titre : *la Diligence à Joigny*, nous reporte à un âge déjà lointain.

Ce serait une histoire curieuse et amusante à faire que celle de la société française au XIXe siècle, dans les deux périodes qu'on pourrait distinguer par cette simple appellation : *l'ère des diligences* et *l'ère des chemins de fer ;* il y a ici toute la distance qui sépare le théâtre de Picard du théâtre de Labiche. Ceux-là seuls qui par leur âge appartiennent aux deux époques peuvent dire combien les mœurs, les habitudes, les goûts, les relations sociales entre Paris et la province, entre les voyageurs eux-mêmes, ont changé. En chemin de fer on ne se connaît point, on fait deux ou trois cents lieues sans échanger une parole avec son voisin. En diligence, il en était tout autrement : les relais, les repas en commun, les descentes de voiture au bas de la côte, les montées où l'on soufflait et s'appuyait parfois l'un sur l'autre, la juxtaposition forcée et prolongée dans ces boîtes étroites nommées *intérieur* ou *rotonde*, amenaient des conversations, des confidences, des liaisons éphémères, mais inévitables. Aussi Pigault-Lebrun en a-t-il fait le sujet de ses romans les plus égrillards et les plus divertissants. L'un d'eux, fort oublié aujourd'hui, *l'Observateur*, n'est qu'une longue odyssée philosophique en diligence.

C'est également à la diligence que Picard a dû quelques-unes de ses plus joyeuses inspirations. Celle de Joigny va nous offrir un certain nombre de silhouettes et de caricatures plus ou moins plaisantes, fort chargées sans doute, mais d'une extravagance si gaie qu'on se laisse aller au rire, sans avoir le temps de réfléchir ni de protester. L'imbroglio lui-même

n'est pas moins invraisemblable. Tous les personnages appartiennent au monde de la farce, à commencer par le conducteur Rougeau, dont la trogne enluminée justifie le nom. Puis vient le titulaire de la pièce, le *Collatéral*, marchand de bois à Villeneuve-sur-Yonne, M. La Saussaye, un butor, un niais et, par-dessus le marché, un bavard, entretenant tous les voyageurs de ses affaires, leur racontant qu'il se rend à Joigny pour y toucher l'héritage d'un oncle d'Amérique, et pour épouser la fille du Dr Montrichard, qui a soigné ledit oncle dans sa dernière maladie et l'a aidé à mourir. Comme M. de Pourceaugnac, sa sottise et sa vanité l'exposent à toutes sortes de tribulations. Il est le dindon de la farce, et c'est au double titre de dupe et d'imbécile qu'il en a fait le principal succès. Picard explique finement dans sa préface d'où vient cette préférence du public pour un rôle dont il n'était cependant qu'à demi satisfait : « Les personnages dupés sont bien plus comiques que ceux qui les dupent. Dans la tragédie, la victime nous fait pleurer, dans la comédie, elle nous fait rire. »

Autour du niais mystifié se groupent le jeune officier Derville, disputant à La Saussaye la main de Mlle Constance, la fille du docteur ; l'avocat Paravet, dans lequel l'auteur s'est incarné lui-même comme un loustic du barreau, exploitant la loi du 5 Brumaire en faveur des enfants naturels pour créer à l'héritier un concurrent légitime ; le Dr Montrichard, un homme fort, qu'on ne trompe pas aisément, s'il faut l'en croire, et qui se laisse prendre aux flatteries intéressées dont le comblent les deux amis, en lui parlant de sa réputation connue jusqu'à Saint-Domingue ; enfin les deux comédiens ambulants s'en allant

rejoindre leur troupe à Genève : M. Saint-Hilaire, un cabotin solennel, passant sa vie à mâcher le laurier tragique ; Mme Saint-Hilaire, une soubrette accorte et rieuse, devenue la complice de Paravet dans le coup monté contre La Saussaye, en jouant le rôle de Mlle Térésina Dorval, prétendue fille naturelle de l'oncle défunt.

A coup sûr, tous ces personnages de Picard n'ont pas grande consistance : ils s'évaporeraient, avec l'intrigue elle-même, si l'on essayait de les passer au creuset d'une critique sévère et minutieuse. Mais qu'a voulu l'auteur? Nous divertir, et il y a parfaitement réussi.

CHAPITRE IV

PICARD (*suite*).

La Petite Ville. — Duhautcours. — Les Marionnettes. — Les Ricochets.

I

C'est encore à l'époque des diligences et à la comédie bourgeoise qu'appartient *la Petite Ville* [1], l'œuvre favorite de l'auteur et du public, la seule peut-être des pièces de Picard qui soit restée au répertoire, malgré la différence des temps et des mœurs. Un mot de Beaumarchais lui avait inspiré *Médiocre et Rampant*, une phrase de La Bruyère l'a mis sur la route de sa *Petite Ville*. « J'approche d'une petite ville, et je suis déjà sur une hauteur d'où je la découvre. Je me récrie et je dis : « Quel plaisir de vivre sous ce beau « ciel et dans un séjour si délicieux! » — Je descends dans la ville, où je n'ai pas couché deux nuits que je ressemble à ceux qui l'habitent : j'en veux sortir [2]. »

Malgré sa préférence marquée pour cette création où il croit avoir montré, nous dit-il, le plus de talent comique, Picard n'en dissimule pas les défauts dans sa préface. « Au lieu d'une intrigue, j'en vois trois ou quatre, et c'est pour excuser ce défaut que j'avais

1. 1801.
2. La Bruyère, chap. v.

d'abord appelé la pièce *comédie épisodique.* » En même temps il nous raconte gaiement les inimitiés auxquelles il s'est vu exposé. Si le public parisien a battu des mains, la province s'est insurgée. Lettres, défis, cartels, lui arrivent de tous côtés, sans compter les menaces d'un procès en diffamation intenté par plusieurs petites villes où l'œuvre est mise en interdit. Et pourtant il n'y a là qu'un croquis rapide fait en vingt-quatre heures par deux Parisiens de passage, Delille et Desroches, jeunes désœuvrés voyageant pour leur plaisir, en quête d'aventures, d'émotions et de découvertes.

Nous sommes encore à cette époque déjà reculée où la province formait un monde à part s'entretenant de Paris comme d'une grande Babylone qu'on jalouse, et dont on se contente bien souvent d'avoir entendu parler. Les mieux informés peuvent se flatter de l'avoir vue tout au plus deux ou trois fois dans leur vie. M. Riflard, un ancêtre de Tartarin, est un grand vantard de sa ville dont il célèbre les beautés, et de sa personne dont il n'admire pas moins les mérites. Nemrod et don Juan provincial, se posant en bretteur et en pourfendeur, fidèle en apparence aux principes de 89, mais gardant au fond, malgré son nom plébéien, des prétentions aristocratiques et un château dont il fait grand bruit, avec tourelles, créneaux et pont-levis : un marquis de Carabas bourgeois enrichi par la vente des biens nationaux, et qui se croit ennobli du coup. Par respect humain et pour la forme, il proteste de son libéralisme :

« Non pas que je tienne à toutes ces chimères, à tous ces préjugés de noblesse et de féodalité, dont je me réjouis avec tous les philosophes que nous soyons

débarrassés, mais on est bien aise de pouvoir se rappeler, à soi-même et aux autres, qu'on a eu un aïeul qui fut tué à la première Croisade. »

DELILLE. — Quoi ! vous avez un aïeul ?...
RIFLARD. — Rodolphe Riflard, aide de camp de Baudoin comte de Toulouse : il en est question dans la *Jérusalem délivrée*[1].

Le nom de Riflard seul indique assez la vraisemblance de cette illustre origine.

En face de lui se dresse un rival, Vernon, bel esprit ergoteur, faiseur de petits vers et grand amateur de procès, cherchant noise à ses parents, à ses amis, à ses voisins, tout en allant dîner chez eux ; et menaçant à la fin de plaider avec Desroches pour le forcer à épouser sa sœur, dont il voudrait se débarrasser.

Les femmes jouent un rôle capital dans cette petite revue de province, où elles brillent surtout par leur vanité, leur jalousie, et leurs médisances sur le compte de leurs meilleures amies. Mlle Nina Vernon, qui, malgré ses trente-cinq ans, s'intitule toujours *jeune fille* et réclame la protection de son frère à défaut d'un mari vainement attendu, est une caricature assez plaisante, bien que d'un comique trop chargé. Ses prétendues alarmes sur son honneur en péril, ses indignations contre l'indifférence d'un frère qui la laisse « exposée à toutes les entreprises des galants », sa joie en recevant la déclaration de Desroches qui, à distance, trompé par sa myopie, l'a prise pour une jeune beauté ; sa déconvenue quand l'amoureux, après l'avoir vue de près, recule devant ses charmes dis-

1. Acte I, sc. IV.

parus et croit parler à la mère de celle qu'il pense avoir aperçue, font d'elle une nouvelle Bélise, une prude coquette et surannée feignant l'ingénue à l'âge de la maturité.

A la vieille fille aigrie par les lenteurs de l'attente, l'auteur oppose le type de la veuve émancipée usant de tous les avantages et de toutes les libertés de son état. Mme Senneville est une sorte de Célimène bourgeoise et provinciale prenant plaisir à recueillir les hommages de tous les Céladons du pays, ne dédaignant pas même ceux des voyageurs qui passent. Elle est allée deux fois à Paris du vivant de son mari. Mais de Paris elle ne désire savoir qu'une chose : où en sont les modes nouvelles.

« Et y porte-t-on toujours des châles en effilé, des rubans jonquille, des chapeaux à boucles, des tuniques amarantes? Les fichus sont-ils croisés en X ou en Y ? Porte-t-on ses cheveux ou des perruques [1] ? »

Mme Senneville, autant que Riflard, a l'orgueil de sa petite ville, où elle règne à titre de première coquette. Si enchanteur que soit le séjour de Paris, elle lui préfère encore la campagne, qui parle mieux à son âme sensible. Et sur ce mode rustique elle entonne un dithyrambe en prose, mêlé d'exclamations qu'elle débite comme un morceau convenu et appris d'avance :

« Ah ! la campagne.... C'est là que la nature, plus belle et plus riante, invite aux sentiments les plus doux et les plus purs.... La verdure, les oiseaux, les ombrages, et les mœurs simples et rustiques vous rappellent.... Ah ! la campagne a tant d'attraits !... »

Pourtant, si doux et si purs qu'y soient les sentiments,

1. Acte I, sc. VIII.

on y médit volontiers du prochain. Minaudière et mauvaise langue, Mme Senneville n'y manque pas dès que Desroches lui apprend qu'il a une lettre pour Mme Guibert. « Vous la connaissez ? » lui demande-t-il.

Mme Senneville. — C'est ma meilleure amie : une femme charmante, une fille céleste, excellente musicienne, que sa mère voudrait bien voir établie : c'est tout naturel. Elle est un peu gauche, empesée, la pauvre Mme Guibert : elle a bien eu quelques aventures du vivant du défunt, mais on a oublié tout cela. Une si belle âme ! pas grand génie, et fort bavarde : je l'aime de tout mon cœur[1]. »

Qu'en dirait-elle si elle n'était pas son amie ?

Sans doute la Célimène de Molière trace d'une autre main ses portraits : mais pour une provinciale ce croquis ambigu ne manque pas d'une certaine malice qui porte coup. Avec cette petite pointe de jalousie si naturelle aux femmes, Mme Senneville éprouvera une vive satisfaction à recevoir plus tard chez elle les deux Parisiens évincés de chez Mme Guibert. Il est vrai qu'elle les évince elle-même à son tour, quand elle se voit menacée par la ligue de Riflard, de Vernon et des autres gros bonnets de l'endroit coalisés contre les étrangers. Bien qu'elle ait été jadis reçue à Paris chez les parents de Desroches, le souci de sa réputation la force à prouver qu'elle n'a ni cœur ni mémoire.

Mme Guibert ne vaut pas mieux. Sèche, égoïste et défiante, en voyant arriver les deux jeunes gens avec une lettre de son frère elle craint d'avoir affaire

1. Acte I, sc. VIII.

à quelques pauvres diables qui auront besoin d'elle, et les reçoit avec un froid glacial. Mais la glace fond à mesure que la lecture de la lettre avance. La fin surtout, lui apprenant que Desroches est un fils de famille possesseur de 30,000 livres de rente, achève d'attendrir Mme Guibert. Elle veut garder chez elle ses visiteurs; elle ordonne à son domestique d'aller chercher leurs bagages à l'hôtel, de préparer leurs chambres. C'est que Mme Guibert a une fille à marier, ainsi que nous l'apprenait tout à l'heure la charitable Mme Senneville. Elle entrevoit en Desroches un gendre qu'il ne faut pas laisser échapper. La scène préparatoire où la mère dispose sa fille à recevoir ces messieurs est d'un effet assez comique. Telle qu'une bouquetière fardant sa marchandise, elle lui met du rouge sur les joues en lui disant :

« Souvenez-vous, ma fille, que la pudeur et la modestie sont la plus belle parure d'une demoiselle, la meilleure dot qu'elle puisse apporter.... Mais comme vous êtes engoncée dans votre corset !... Mettez-vous à la grecque, puisque c'est la mode.... Dégagez un peu ce fichu ; et ne vous éloignez jamais des principes de vertu et de bon ton que vous avez reçus de votre mère [1]. »

Mlle Flore, une ingénue qui ressemble beaucoup à une poupée parlante avec son éternel : « *Oui, ma mère !* » est invitée à faire entendre sa belle voix devant ces messieurs. Avec la maladresse naïve qui n'appartient qu'à cet âge, elle débute par un morceau de la *Belle Arsène* répondant mal aux intentions de sa mère :

1. Acte III, sc. VIII.

Non, non, j'ai trop de fierté
Pour me soumettre à l'esclavage :
Dans les liens du mariage
Mon cœur ne peut être arrêté.

Un de ces airs d'opéra que le maître de musique M. Spliman a fait apprendre à son élève, sans y songer. La bévue de l'innocente exaspère Mme Guibert, qui l'arrête bien vite en l'engageant à choisir un morceau mieux approprié à la circonstance.

« On chante du nouveau, par exemple :

Oui, c'en est fait, je me marie,

ou bien :

Il faut des époux assortis [1]. »

L'épreuve est subitement interrompue par une réflexion de ce damné Delille s'avisant tout à coup de parler à Desroches de sa femme, qui n'existe pas, et dont la voix ressemble, dit-il, à celle de Mlle Flore. A ce mot, tout le beau feu hospitalier de Mme Guibert s'éteint subitement : elle n'a point réfléchi que ses chambres n'étaient pas libres, et qu'il lui est impossible d'héberger des gens dont elle n'a plus rien à espérer.

En somme, ces bons provinciaux sont de parfaits égoïstes, qui se jalousent, se déchirent et se détestent cordialement, tout en échangeant des saluts, des visites et des invitations. Une seule chose les réunit, la haine du Parisien, qui se permet de les peindre au vif et de les railler. Picard est, comme Delille, un de ces moqueurs malavisés que la province

1. Acte III, sc. IX.

voue à la malédiction. Vernon pousse le cri de guerre et de ralliement.

« Soyons divisés, ennemis entre nous, c'est fort bien : mais unissons-nous contre les étrangers qui viennent se mêler à nos débats[1]. »

L'esprit provincial est un trait de l'ancienne France qui a disparu en grande partie aujourd'hui, et qui a sa date aussi bien que le coche et la diligence.

Les deux amis se sont vus, en moins de vingt-quatre heures, éconduits par deux hôtes qui avaient fait les plus vives instances pour les retenir : ils sont encore sur le point de coucher à la belle étoile, faute de logement dans l'hôtel, et reçoivent, avant de partir, une provocation en duel de Riflard en même temps qu'une assignation en justice de Vernon. Le naïf Desroches désabusé s'écrie : « Mais c'est un enfer que cette petite ville ! » — A quoi Delille répond avec un flegme goguenard : « C'est l'asile du bonheur et de la vertu. » Et faisant ses adieux au terrible Riflard, qui ne se bat jamais après le soleil couché, parce qu'il court risque de s'estropier :

« Monsieur Riflard, lui dit-il, vous êtes la première personne de cette ville à qui nous ayons parlé ; soyez la dernière, et chargez-vous de nos adieux pour tout le monde. Soyez heureux avec Mme Senneville ; dites à Mme Guibert que sa fille a trop de talent pour ne pas trouver bientôt un mari. Conseillez à Mlle Vernon de se faire dévote ou bel esprit, et conservez toujours cette urbanité, cet esprit sociable et galant qui distingue votre endroit. »

Delille est dans son genre un mystificateur, mais

1. Acte IV, sc. II.

spirituel, amusant, et bien supérieur aux grossiers bouffons dont Kotzebue nous parlait dernièrement. M. Riflard, enchanté de ce brusque départ, qui le dispense de croiser le fer, trouve que tout s'est bien passé et croit naïvement que les deux Parisiens emportent une excellente idée de sa petite ville.

La *province* était moins satisfaite, et prétendit qu'on se moquait d'elle. Picard, toujours bon enfant et ne demandant qu'à rire, en réponse aux provocations et aux menaces des nouveaux Riflards, composa une critique de sa pièce, comme avait fait jadis Molière pour *l'École des Femmes*, et la joua lui-même. Enfin, pour dédommager l'amour-propre des provinciaux, il fit paraître *la Grande Ville, ou les Provinciaux à Paris*. Mais cette fois les Parisiens apportèrent moins de bonne volonté à s'amuser de leurs propres travers, ou l'auteur moins d'entrain et de malice à les décrire. La *Grande Ville* fut loin d'obtenir le succès de la *Petite*.

II

Après avoir décrit, en se jouant, les ridicules de la province, Picard porte plus haut ses vues dans son *Duhautcours, ou le Contrat d'union*, représenté la même année (1801), et prétend offrir mieux qu'un divertissement, une leçon morale au siècle nouveau. Les poètes dramatiques ont parfois de ces fantaisies et de ces ambitions qu'il faut leur pardonner, et dont on doit leur savoir gré, quand elles laissent une satisfaction ou un encouragement à la conscience publique indignée ou alarmée. C'est ainsi que la comédie se voit investie d'un droit de *vendetta* qu'elle exerce au nom de l'opinion. Du reste Picard ne se

trouvait pas seul dans cette vaillante entreprise. Il avait pour collaborateur, et peut-être pour inspirateur, François Chéron, frère de l'auteur du *Tartufe de mœurs*. D'un autre côté, le *Banqueroutier* de Ghérardi ne lui avait pas été non plus inutile, s'il faut en croire son propre aveu.

L'art de faire banqueroute pour s'enrichir n'est pas précisément, comme on l'a dit, une invention qui date de la Révolution. La pièce de Ghérardi, représentée en 1687, appartient encore à la Monarchie du XVIIe siècle. Elle précède même la grande aventure de Law et les tripotages de la rue Quincampoix. Les mœurs relâchées du Directoire, le goût effréné du luxe, des plaisirs et des fêtes succédant tout à coup aux tristesses, aux privations et aux frugalités obligatoires de la *Terreur*, le besoin d'argent à tout prix, l'absence de frein moral dans une société déséquilibrée, l'ivresse des fortunes subites, le désir de briller, d'éblouir le monde par son faste et de se donner l'apparence de la richesse à défaut de la réalité, entraînent les commerçants à de folles dépenses, où ils compromettent leur honneur et leur crédit. Giton le parvenu vise au Sardanapale. Les femmes, avec leur coquetterie et leurs toilettes extravagantes, contribuent pour une large part à cet entraînement universel. Cependant le négociant, le banquier, si véreux, si peu scrupuleux qu'il soit, n'oserait étaler au grand jour son impudence et son infamie. Il était réservé à notre époque de voir des commerçants affichant sur leurs magasins : « *Enfin, nous avons fait faillite !* » et par suite nous pouvons donner nos marchandises à moitié prix, ne les ayant pas payées du tout. Mais le mal n'en était pas moins profond et dangereux pour

la société nouvelle, qui tendait à s'établir sur les ruines de l'ancien monde.

« Au moment où nous donnâmes cette pièce, dit Picard, quelques négociants de Paris affichaient le plus grand luxe.... Ces négociants faisaient les grands seigneurs; leurs maisons étaient le rendez-vous de nos généraux, de nos premiers magistrats. Seulement la société, toujours très nombreuse, était un peu mêlée, comme cela devait être à la suite d'une révolution qui avait déplacé et confondu toutes les classes. Ces négociants, encouragés par le succès de quelques spéculations hardies, croyaient pouvoir acquérir en peu d'années une fortune égale et même supérieure à celles que les négociants prudents et sensés obtenaient jadis par vingt ou trente années de travail. Ces dépenses et cette cupidité en conduisirent plusieurs à des *faillites arrangées*. C'est ce vice, c'est ce crime (car c'en est un) que nous entreprîmes d'attaquer dans cette comédie. »

En signalant résolument cette plaie au nom de l'honneur et de la dignité du commerce français, l'auteur faisait acte d'honnête homme et de bon citoyen, dénonçant au législateur et au magistrat un vrai péril social. Cependant, tout en lui sachant gré de son intention, il ne faudrait pas exagérer le mérite de l'œuvre. Cette fois encore, comme dans *Médiocre et Rampant*, Picard n'ose aborder le sujet avec la rigueur et l'âpreté qu'il comporte. Au lieu de prendre corps à corps un de ces gros et gras parvenus de la banque, de l'intendance ou du négoce, un de ces grands faiseurs dont les noms et les types étaient alors présents à tous les esprits, par crainte d'offenser le commerce et la finance, il a

reporté tout l'odieux sur un agent subalterne, sorte de courtier marron qui travaille dans la coulisse. Un tel personnage peut servir de comparse, mais ne doit pas occuper le premier plan : Laurent ne saurait remplacer Tartufe. C'est là, selon nous, le principal défaut de ce rôle de Duhautcours : il est trop masqué, trop effacé derrière une autre individualité : on l'aimerait mieux travaillant en son propre nom.

Comparez ce pleutre au Turcaret de Le Sage, si complet, si effronté, dans sa sottise et son improbité. Il est vrai que la pièce de Picard est loin d'égaler celle de son devancier : elle n'en a ni la vigoureuse empreinte, ni les fortes entailles, ni le style nerveux et puissant. Picard, d'ordinaire si jovial, se trouve ici tant soit peu gêné par la gravité du sujet. Il ne promène pas le fer rouge de Le Sage sur toutes les plaies de la société ; sa censure est plus anodine, plus modérée, bien qu'elle fasse jeter les hauts cris à tant de gens.

Dans *Turcaret*, tous les personnages sont plus ou moins vicieux, le maître comme le valet, le gentilhomme comme le bourgeois, la grande dame comme la soubrette. Ici il n'y a vraiment de coquin complet que Duhautcours, assisté de ses trois acolytes Graff, Ledoux et Prudent, hommes de paille et créanciers postiches figurant dans les assemblées de concordat, où il s'agit de duper les créanciers et de les amener à des concessions amiables qui sont de véritables escroqueries.

A part ce groupe, tous les personnages de la pièce sont plus ou moins honnêtes. Durville le négociant n'a cessé de l'être un moment que par faiblesse, sous l'influence pernicieuse de Duhautcours, quand il se

prépare à déposer son bilan et à frustrer ses créanciers en gardant 800,000 francs en portefeuille. Un mot de sa femme suffit pour le ramener au sentiment de l'honneur, assoupi mais non éteint chez lui. Cette bonne Mme Durville, si folle, si légère, si dépensière, si enchantée de la belle fête qu'elle va donner et de sa toilette qu'elle admire et fait admirer de tous, à l'heure même où son mari sombre en pleine faillite, est au fond une âme vaillante et généreuse, prenant la défense de l'honnête et pauvre débiteur Delorme, protestant contre la séparation de biens qu'on lui propose, et se déclarant prête à partager la misère de son mari comme elle a partagé jusque-là sa fortune.

Le voisin Delorme, si maltraité par Durville, qui refuse de lui accorder un répit, intervient à la fin en sa faveur. Le neveu de Durville, Auguste, et la charmante Mlle Delorme, deux amants naïfs qui ont échangé leurs cœurs sans songer à autre chose qu'à s'aimer, apportent aussi leur concours à l'œuvre du salut commun. Enfin, le sauveur, M. Franval, le négociant marseillais, vrai modèle de franchise, d'intelligence et de résolution, arrive fort à propos quand tout semble perdu, pour découvrir et déjouer les trames scélérates de Duhautcours, rendre le courage à Durville, et lui épargner la honte d'une faillite facile à éviter.

L'auteur avait touché juste en s'attaquant au fond gangrené de la société contemporaine. Aussi sa pièce eut-elle dès le premier abord un immense succès : il fallut supprimer l'orchestre, chose rare alors, pour laisser la place aux spectateurs. Mais cette fois encore, comme pour *la Petite Ville*, son succès lui valut plus d'un ennemi. Après avoir excité contre lui les susceptibilités provinciales, il s'attirait un ressentiment plus

redoutable, celui des enrichis de la banqueroute, des hommes d'argent, ayant toujours des écrivains à leur solde tels qu'ils en ont encore aujourd'hui. Il se trouva des critiques difficiles et complaisants à la fois pour reprocher à l'auteur d'avoir dépassé la note comique, en usurpant le rôle de juge et en transportant, disaient-ils, *le tabouret de Thémis dans la salle de Thalie*. Geoffroy, du moins, le corrégidor littéraire des *Débats*, prit bravement la défense du moraliste :

« Picard, écrivait-il, ne doit, lorsqu'il démasque les fripons, compter que sur les honnêtes gens : pauvre parti qui jamais ne réussit à rien, que personne ne craint et qui n'est utile à personne. Cependant sa pièce a réussi. Le fond en est très grave. Picard a mis le doigt sur notre plaie. »

Ce parti des honnêtes gens, dont Geoffroy déplore, non sans raison, la mollesse et l'impuissance, se montra cependant assez nombreux pour soutenir l'auteur contre l'opposition de la cabale. Picard triompha en pouvant se flatter d'avoir fait mieux qu'une bonne pièce, une bonne action.

III

De toutes les comédies de Picard, celle des *Marionnettes* est peut-être, sans en avoir l'air, la plus philosophique et prêtant le plus à la réflexion, si l'on se reporte à la date et au lieu de la représentation donnée au château de Saint-Cloud devant Leurs Majestés Impériales, le 22 mai 1806. Depuis quelques années, le jeu de la fortune avait amené les plus étranges surprises et les plus terribles coups de théâtre sur ce sol mouvant où venaient de s'établir

un nouvel empire entouré bientôt de monarchies vassales, une nouvelle noblesse, de nouvelles grandeurs et de nouvelles gloires. Dix ans plus tard, la roue de fortune avait tourné encore une fois. Les Bourbons étaient revenus faire leur lit aux Tuileries : le maître du monde avait pris le chemin de Sainte-Hélène. Les Marionnettes avaient changé. Ainsi encadrée dans l'histoire du temps, l'amusante comédie de Picard devient une vision prophétique dont l'auteur ne soupçonnait point alors la portée.

Pour le moment, il se proposait tout simplement d'adresser une petite leçon morale à ses contemporains, sans avoir en vue ni une classe, ni un type, ni un vice particulier, mais une faiblesse générale commune à l'humanité. Nul n'y échappe : les plus fermes, les plus solides en apparence, les plus sûrs d'eux-mêmes sont obligés de reconnaître, sinon toujours, au moins à certaines heures, la vérité de ce vers d'Horace placé comme épigraphe en tête de la pièce :

Duceris ut nervis alienis mobile lignum.

« Horace, dit Picard, est peut-être le meilleur poète que puisse méditer l'auteur comique. Pour ma part, voilà trois fois qu'un seul vers de lui me fournit une comédie en cinq actes. »

Le grain de mil a fructifié. Toujours loyal et sincère, Picard avoue en même temps ce qu'il doit à Le Sage et à Dufresny. Gaspard et Marcelin, les deux héros de ses *Marionnettes*, sont des cousins de Fabrice et de Gil Blas ; Georgette est une sœur de la *Coquette de village*, et le jardinier Delorme en tient quelque peu aussi. Malgré ces emprunts, la conception n'en est pas moins originale, et l'auteur a le droit de dire « qu'elle

est d'un genre différent des autres ». Jusqu'alors les caractères ont été le grand ressort de la comédie : ils disparaissent et s'effacent ici sous le coup des événements, au premier vent de la fortune adverse ou favorable qui vient à souffler. L'un oublie ses principes et sa sagesse, l'autre son orgueil ou sa modestie, celui-ci ses amitiés ou ses dédains, celui-là ses promesses ou son amour, comme d'autres oublieront trop tôt les bienfaits, les largesses, les serments, pour s'écrier :

Viv' ceux que Dieu seconde !

La faute en est à qui? A la fortune ? Non, mais à la pauvre nature humaine, qui ne sait pas résister à de pareils assauts.

C'est donc à l'humanité en général que s'attaque l'auteur en la représentant, il est vrai, par son vilain côté, mais sans fiel, sans amertume, en riant seulement de ses travers. Le rôle de grondeur chagrin comme Alceste, ou de contempteur éloquent comme Pascal et J.-J. Rousseau, n'est point dans les moyens de Picard. Il aime mieux la morale amusante. Aussi est-ce à tort, dit-il, qu'on lui reproche d'être un détracteur de l'humanité :

« Ai-je plus daubé sur l'espèce humaine que tous les moralistes ? Montaigne, La Bruyère, Molière, Le Sage, ne nous avaient-ils pas déjà dit, et bien mieux dit que moi, ce que je n'ai fait que répéter dans mes *Marionnettes?*... Si vous trouvez ma pièce bonne, venez-y prendre une leçon d'indulgence pour autrui, une leçon de sévérité pour vous-même. »

Et finissant par un *mea culpa* facétieux qui doit désarmer les plus intraitables, il ajoute :

« Je fus enivré du succès de cette pièce comme mon maître d'école est enivré de sa fortune. Je crois n'avoir été ni fier, ni insolent. Cependant, en relisant mes notes, je trouve, à la date des premières représentations de cette comédie, ces mots bien écrits de ma main : « Ne suis-je pas une vraie Marionnette? » — Je n'en rougis pas, je n'ai pas prétendu m'excepter. »

Les *Marionnettes*, sans soulever aucune question ni allusion politique ou sociale, n'en rappellent pas moins un de ces revirements soudains, une de ces chutes ou de ces ascensions rapides si fréquentes dans la nouvelle société. Jadis on mettait plus de temps à s'enrichir ou à se ruiner. Mais on va plus vite alors, bien que les chemins de fer ne soient pas encore inventés. Un de ces gens pressés de jouir et d'arriver à la fortune et au doux *farniente*, Dorvilé, riche marchand, songe à se retirer des affaires le plus tôt possible et nous fait sa petite profession de foi épicurienne :

« Quand on a travaillé comme moi cinq ans à être utile à ses concitoyens, il est bien permis de jouir et de se reposer. Il fallait trente ans, quarante ans anciennement pour s'arrondir : à présent, c'est plus court, et tant mieux. J'aurai quelqu'un qui fera valoir mes capitaux ; et moi, tranquille dans ma terre ou à Paris, je dépenserai. La chasse, le jeu, une bonne table, une société choisie, de jolies femmes, voilà tout ce que je demande : je ne suis pas ambitieux, moi ! »

Il est vrai que Dorvilé se trouve ruiné au moment où il croit atteindre le but. C'est le maître d'école Marcelin, subitement enrichi par la succession d'un oncle, qui va le remplacer dans son château, et qui lui offre ironiquement de lui céder sa boutique d'écrivain public. Marcelin et Gaspard, deux anciens bour-

siers de Sainte-Barbe, après avoir fait ensemble leur philosophie au collège du Plessis, n'ont guère profité, ce semble, du grand mouvement ascensionnel qui a porté tant d'hommes obscurs à la fortune et à la célébrité. Tous deux se rencontrent au village aussi peu avancés l'un que l'autre. Marcelin, une sorte de génie incompris de tout le monde, excepté de lui-même, laissant à d'autres les grands emplois auxquels il pouvait sans doute prétendre, s'est résigné aux humbles fonctions de maître d'école et d'écrivain public, rédigeant les mémoires de l'épicier ou confiseur de l'endroit : triste chute pour un ci-devant humaniste du Plessis! Malgré le beau rapport de Lakanal sur l'organisation de l'enseignement primaire en 1793, le sort d'un instituteur à cette époque ressemblait beaucoup à celui d'un paria, si l'on en juge par le cas que paraît en faire le châtelain, M. Dorvilé. Quand Georgette, la fille de son jardinier, annonce l'intention d'épouser Marcelin : « Un maître d'école ! » s'écrie-t-il tout étonné; et Mme de Saint-Phar, une dame du beau monde, propose à la jeune fille une position bien supérieure, celle de femme de chambre dans sa maison. Mais Georgette refuse en déclarant qu'elle n'a pas d'ambition. Marcelin se vante de n'en avoir pas non plus. L'auteur l'a doué pour l'instant d'une incommensurable dose d'orgueil et de suffisance philosophique qui lui fait mépriser les richesses et les honneurs, comme le renard de la fable méprisait les raisins. Il se flatte d'être surtout un homme à caractère.

Son ami Gaspard en doute un peu, car depuis dix ans l'homme à caractère est le phénix qu'il cherche, sans avoir pu le rencontrer. Gaspard est le sage

et le raisonneur de la pièce. Après avoir tâté de tous les métiers, après avoir été successivement clerc de procureur, soldat, commis, comédien, il s'est fait directeur de *fantoccini*, et c'est avec ce petit peuple de bois qu'il s'amuse à faire chaque soir la leçon à toutes les classes de la société. Jamais il n'a mieux étudié les hommes que depuis qu'il vit avec les Marionnettes. Devenu sceptique, il ne croit guère à la puissance des principes en ce monde : selon lui, les circonstances décident seules de nos volontés et de nos affections. « A tel homme il ne faut qu'un revers pour le rendre poli ; à tel autre il ne manque qu'un succès pour qu'il soit insolent ; je ne m'excepte pas, et toi-même tout le premier[1]. »

Et au même instant, il surprend ce Marcelin, si sûr de lui-même et de sa fermeté philosophique, en flagrant délit d'impatience et de désespoir pour une bouteille d'anisette que lui a donnée l'épicier et qu'il ne peut retrouver. La Marionnette ne se possède plus. Vienne l'héritage de l'oncle d'Amérique, et vous la verrez se mettre en branle, délirer, extravaguer de joie, déchirer l'enseigne de cette modeste boutique où il a vécu libre et heureux, briser ses vieux meubles vermoulus, et s'en aller, dansant comme un fou, au bras du notaire qui lui apporte la bonne nouvelle de ses 50,000 écus de rente. L'équilibre, cette condition de la santé pour le corps et pour l'esprit, est ce qui manque le plus à la pauvre Marionnette humaine.

Au délire de la joie viennent se joindre les ivresses de la vanité. Humilié la veille par le riche Dorvilé,

1. Acte I, sc. I.

qui est devenu pauvre à son tour, Marcelin prend des airs de familiarité protectrice, lui achète son château sans regarder au prix en se proposant de l'embellir, et lui offre obligeamment une place dans la voiture dont il s'est fait en même temps l'acquéreur. Le cœur se trouve atteint comme la raison. Tout à l'heure il ne rêvait qu'une chose, épouser Georgette. Mais devenu riche, il se permet de faire l'aimable avec la ci-devant châtelaine Mme de Saint-Phar. Dorvilé l'encourage, espérant bien avoir sa part dans les 50,000 écus de rente. Tout ce monde tourne sans y songer, emporté par une sorte de vertigo sous l'empire des circonstances, qui élèvent les uns, abaissent les autres, et déplacent les faveurs de la fortune et de l'opinion.

L'égoïsme, sous sa forme la plus naïve et la plus crue, est le mobile ou le fil trop apparent qui met en branle ces affections et ces dévouements subitement éclos. Marcelin, dédaigné la veille, se voit de mille côtés assiégé, caressé, sollicité. Depuis qu'il est devenu un brillant parti, on lui prête toutes les qualités de cœur, d'esprit, de manières, de langage ; on se dispute, on s'arrache sa main. Dans cette chasse au millionnaire, des amis de vingt ans comme Dorvilé et Valberg se brouillent en voulant chacun pousser sa sœur vers cette heureuse union. Mme de Saint-Phar oublie son orgueil nobiliaire pour flatter la vanité du manant parvenu. Mlle Célestine, la sœur de Valberg, une coquette de province à l'air égrillard et tant soit peu effronté, a délaissé sa boutique et son cousin pour venir offrir sa marchandise, c'est-à-dire ses appas et sa personne à Marcelin qui semble les apprécier. La fortune fera bientôt de lui, s'il n'y prend

garde, un libertin, vice à la mode chez les gens du grand monde.

A son tour, Georgette arrive, parée de sa plus belle toilette, escortée de son père, du notaire M. Léonard, et d'un contrat en forme, réclamant son fiancé qui balbutie, hésite, parle de différer le mariage et de faire un voyage à Paris, où l'entraînent Dorvilé et Mme de Saint-Phar. La déconvenue est grande pour la pauvre fille, qui a eu, elle aussi, son quart d'heure d'ivresse et de folie en se voyant déjà grande dame, et promettant à son parrain, M. Dorvilé, sa protection.

Il n'y a pas jusqu'à ce brave Gaspard qui n'ait sa part de la démence universelle. Heureusement l'esprit d'à-propos, le calme, la véritable intelligence des choses lui reviennent quand il se voit évincé, ainsi que Georgette, par les amis du lendemain. Gaspard, dégrisé, fait le même aveu que l'auteur à la fin de sa préface :

« Gaspard, mon cher Gaspard, n'as-tu pas été aussi extravagant que ton ami? Sa prospérité était la tienne, elle t'aveuglait : le revers commence, tu recommences à voir clair. Il a des torts! N'avons-nous pas les nôtres? (*A Georgette.*) Je comptais sur lui, vous comptiez sur moi; nous ne songions qu'à nous [1]. »

L'égoïsme est donc le principe et le fond de toutes les affections humaines.

Gaspard ayant retrouvé son sang-froid voudrait le rendre à son ami, le tirer des enivrements où il court risque de perdre son cœur et sa raison, le débarrasser des gens qui ne songent qu'à l'exploiter et à le

1. Acte IV, sc. XIV.

ruiner, enfin le ramener à Georgette qu'il aime sincèrement au fond. A cet effet, il va lui appliquer un traitement homéopathique dont ses Marionnettes lui ont inspiré l'idée. Son système curatif ou pathologique repose sur ce principe :

« Puisque tous les hommes obéissent aux circonstances comme à des fils conducteurs, eh bien! essayons de faire naître des circonstances, et voyons si nous ne pouvons pas faire danser, agir et mon cher Marcelin et ses nouveaux amis, comme je fais agir et danser Gille et Polichinelle[1]. »

Changer les circonstances pour changer l'humeur et les dispositions des gens, tout est là. Que Marcelin redevienne pauvre, il rentrera en possession de sa raison, abdiquera sa sotte vanité, verra fuir ses courtisans, et pourra estimer ses nouveaux amis à leur juste valeur. Pour obtenir ce résultat, que faut-il? Déplacer la fortune et la faire passer sur la tête de Georgette en supposant, d'accord avec le notaire Léonard, un autre testament de l'oncle, un codicille en faveur de la jeune fille. L'effet est instantané. Peut-être faut-il reconnaître que les Marionnettes sont un peu trop faciles à mettre en mouvement, et que le procédé nous ramène à l'enfance de l'art. Gaspard a trop beau jeu avec elles quand il crie à Dorvilé, à Valberg, à Mme de Saint-Phar, courtisant Georgette, l'heureuse légataire universelle ou soi-disant telle : « Courage! inclinez-vous devant le soleil levant, agiles tournesols[2]. »

Mais Georgette, que va-t-elle faire à son tour? Ne deviendra-t-elle pas aussi folle, oublieuse, malgré les

1. Acte V, sc. XIV.
2. Acte V, sc. VIII.

sages leçons de Gaspard ? Pour son honneur, elle persiste à vouloir épouser Marcelin, au grand étonnement de son père, qui la trouve bien sotte de ne pas chercher mieux qu'un maître d'école. Le vieux jardinier apprendra bientôt que sa fille n'est pas si maladroite en ayant un peu de cœur. Gaspard peut d'autant mieux se permettre ces moyens de guérison qu'ils sont d'accord avec les intentions du testateur, léguant par un codicille 30,000 francs à Mlle Delorme et ordonnant à Marcelin de l'épouser. « Mais j'ai pensé, dit Gaspard, qu'il valait mieux devoir votre mariage à votre inclination naturelle qu'au désir du testateur[1]. » — C'est lui qui se charge de résumer la morale de l'action dans ces mots :

« Tu le vois, mon ami, nous sommes les très humbles serviteurs de nos passions, qui elles-mêmes obéissent aux événements.... Quand je te disais que nous sommes tous des Marionnettes[2] ! »

IV

La pièce des *Ricochets* (1807), l'une des plus courtes et des plus vives de Picard, celle de ses petites comédies qu'il préférait, est en quelque sorte la suite ou l'appendice des *Marionnettes*. Elle se rattache à la même théorie, celle des petites causes produisant les grands effets : toute une échelle d'actions réflexes s'étendant aux classes diverses de la société.

Une fois encore, c'est le souvenir d'une de ses lectures, un passage de Fielding, qui inspire à Picard sa conception.

1. Acte V, sc. XI.
2. Acte V, sc. XII.

Pour justifier la distinction dont il était l'objet, Picard rêva encore une fois de s'élever à la haute comédie morale, en abordant un grave sujet dont le titre promettait trop peut-être : *les Capitulations de conscience*. Ce fut une des grandes espérances et une des grandes déceptions de sa vie, s'il faut en croire le témoignage de l'acteur Samson dans ses *Mémoires*. Nulle œuvre ne lui coûta plus d'efforts, de temps et de travail. Lui-même nous avoue dans sa préface qu'il a refait sa pièce jusqu'à trois fois. Pour un homme si expéditif et si pressé de produire, le sacrifice était immense. Sa comédie, nous dit-il, fut impitoyablement sifflée à la première représentation[1].

A quoi attribuer cet échec ? Faut-il en accuser, comme le veut Arnault, la mauvaise volonté d'un public incapable de comprendre des scrupules de conscience qu'il ne partage point ? « Les gens qui sifflent Probincour parce qu'il rend le portefeuille, sont précisément ceux qui l'auraient gardé[2]. » C'est là, nous le voulons bien, une manière de ménager l'amour-propre et d'établir la supériorité morale de l'auteur. Mais est-ce la seule, la vraie raison ? Non. Il faut plutôt la chercher dans l'absence d'intérêt, de vrai comique, de ce rire auquel Picard avait habitué les spectateurs et qu'ils ne retrouvaient plus ici ; dans la faiblesse du personnage principal qui n'arrive ni à nous égayer, ni à nous émouvoir ; enfin dans les proportions mêmes de l'œuvre, étriquée, amoindrie, malgré ses cinq actes en vers, ne répondant pas à l'attente qu'éveille la splendeur du titre.

Une fois encore, comme dans *Médiocre et Rampant*,

1. 7 juin 1809.
2. Arnault, *Discours de réception à l'Académie*.

l'auteur s'est vu en face d'un magnifique sujet. Les *Capitulations de conscience* ouvraient un vaste champ à l'observateur, au moraliste, dans un temps où la vertu rigide, l'indépendance du caractère, la résistance aux séductions du pouvoir, de la fortune, de la faveur, étaient devenues des qualités rares ; où la pression d'une autorité souveraine imposait non seulement aux individus, mais aux corps constitués eux-mêmes, l'habitude de fléchir et de plier. Restreindre et ramener de telles perspectives, entrevues peut-être par quelques-uns, à la mince question d'un portefeuille trouvé qu'il s'agit de rendre ou de ne pas rendre à son propriétaire légitime avec lequel on est en procès, c'est amoindrir, ravaler la dignité d'un pareil sujet aux proportions d'un acte de probité vulgaire, digne tout au plus des *Petites Affiches*, mais non de la *Morale en action*. Il est vrai que l'auteur a tenté de donner à la situation plus d'intérêt en supposant que ce portefeuille tombé par hasard aux mains de Probincour, sans nom de propriétaire, appartient à ceux-là mêmes qui viennent de ruiner l'honnête homme par un procès inique, et qu'en s'attribuant ainsi le bien de ses ennemis, il userait du droit de représailles et se l'adjugerait à titre de simple restitution. Mais ce ne serait alors qu'un sophisme de casuistique morale, qui ne saurait nous toucher ni nous convenir. Garder le portefeuille deviendrait un acte d'improbité condamné par la conscience universelle. Le restituer, même à ses ennemis, n'est qu'un acte de vertu moyenne, puisqu'on serait malhonnête si on ne l'accomplissait pas.

L'honneur du père sauvé par le fils est une idée que reprendront plus tard Émile Augier dans *les Effrontés*

et Camille Doucet dans *la Considération;* mais ces défaillances ou ces hésitations de la conscience paternelle nous émeuvent médiocrement et répondent mal aux maximes de haute vertu étalées par Probincour avec plus d'ostentation que de fermeté véritable.

Ce père qui s'admire dans la personne de son fils, toujours vaniteux, même en s'humiliant, reste jusqu'au bout un assez pauvre homme, et nous donne un dernier échantillon de son rabâchage vertueux dans ces paroles qu'il adresse à sa femme :

> Il faut, tu le vois trop, se surveiller de près;
> Sans quoi les passions, par cent détours secrets,
> Viennent de notre cœur arracher le scrupule,
> Et notre conscience à leur gré capitule[1].

Maigre leçon où les vers sont aussi faibles que les idées.

II

Les *Capitulations de conscience*, cet autre vol d'Icare dans les hautes régions de la comédie en vers, avait trompé l'attente de l'auteur et du public. La comédie bourgeoise en prose allait leur offrir une compensation avec *la Vieille Tante, ou les Collatéraux* (1811). Le second titre est le véritable ; mais Picard a craint qu'on ne l'accusât de se répéter et de se copier lui-même. Il a entendu un mauvais plaisant dire : « Le Collatéral, les Collatéraux : l'auteur *décline.* » Un de ces jeux de mots qui suffisent pour compromettre le succès d'une œuvre.

Le sujet n'était pas précisément neuf au théâtre. Alexandre Duval avait déjà fait paraître ses *Héritiers*,

1. Acte V, sc. x.

une de ses meilleures comédies, dont nous parlerons bientôt. Mais Picard a su rajeunir la donnée en créant le personnage de la vieille tante. En général, les oncles et les tantes à succession sont représentés au théâtre sous forme de grotesques ou de maniaques plus ou moins exigeants et crédules. Tel est Géronte dans *le Légataire universel* de Regnard, avec sa léthargie. La vieille tante de Picard tranche sur ce fond monotone. Elle réunit à la fois, outre une excellente santé, bon esprit, bonne tête et bon cœur. Arnault l'appelle une Sémiramis bourgeoise. Comme l'héroïne de la tragédie, c'est elle qui conduit et domine l'action. Ses collatéraux sont de véritables *fantoccini* qu'elle fait mouvoir à son gré. De là l'originalité, la nouveauté du rôle, fort bien soutenu jusqu'à la fin. La tante a mis les rieurs de son côté.

Le vieux clerc de notaire Dorigny, honnête homme modeste qui a gagné l'estime et l'affection de Mme Sinclair, est un type emprunté par Picard à ses souvenirs de cléricature : « Il y a vingt ans, il était déjà maître clerc de l'étude où j'étais troisième ou quatrième clerc ; aujourd'hui, il est encore maître clerc de la même étude. » Quant aux collatéraux, ils se ressemblent tous par la cupidité et l'empressement servile.

C'est d'abord M. Bardolin, un commerçant qui tranche du grand seigneur et enrage contre Mlle Louise, parce qu'elle se fait mieux aimer que son benêt de fils, un désœuvré, qui néglige sa tante pour aller jouer la tragédie de société et courtiser les petites marchandes de modes, représentant les princesses. M. Saint-Laurent, un gros bonhomme qui dort toujours et partout, même à table quand il ne mange

plus. Il a confiance dans le génie de sa femme dont il est le très humble serviteur. Puis le neveu du Midi, Vernissac, un Languedocien qui écrit des discours à Madame, vante son mérite et sa sensibilité, et compte sur l'héritage pour terminer ses procès, payer ses dettes, et réparer son château [1].

Le lever de la vieille tante est, comme celui d'une reine, entouré de courtisans qui se disputent l'honneur d'arriver les premiers au baise-main du matin. Mme Sinclair se moque de toutes ces génuflexions et de ces prévenances intéressées, en répondant d'une voix brève et narquoise : « Bonjour, bonjour, tout le monde [2] ! » Sa verdeur, sa brusquerie, sa franchise déconcertent les calculs et les plans des héritiers. En composant ce rôle, Picard s'est rappelé encore une fois son Horace, ce type du vieux célibataire romain entouré de clients et de serviteurs empressés qu'attire l'appât d'un héritage, et dont le malin testateur se plaît à exploiter et à tromper le zèle intéressé.

« Voilà deux ans, depuis ma dernière maladie, que je les attrape en me portant à merveille, et j'espère bien les attraper encore longtemps. Que d'autres se désolent de la cupidité humaine. Moi je m'en sers, je m'en amuse, et la fais même tourner à des actions bonnes et honorables [3]. »

Il est rare, dans la comédie, que l'esprit et le cœur marchent de compagnie : la malice est trop souvent empreinte de sécheresse égoïste, comme chez la Célimène de Molière ou le Méchant de Gresset. Ici, elle

1. Acte I, sc. II.
2. Acte I, sc. VII.
3. Acte I, sc. VIII.

ne sert qu'au bien. Mme Sinclair en use, ainsi que de son influence toute-puissante sur les collatéraux, pour ramener les gens à de meilleurs sentiments : pour contraindre Bardolin, le créancier impitoyable, à se montrer plus humain envers un débiteur honnête et malheureux tel que Duval; pour inviter Mme Saint-Laurent à devenir moins revêche avec son mari, un pauvre imbécile qu'elle écrase de sa supériorité, et moins dure envers sa fille, la petite Louise, une charmante enfant qu'elle terrifie au point de l'abêtir et de lui faire épouser malgré elle son cousin, le jeune Bardolin, Anatole, qu'elle n'aime pas. Heureusement, la bonne tante est là pour réparer toutes ces iniquités et ces sottises; même pour forcer la main aux honnêtes gens timides, comme Dorigny et son fils, qui, par délicatesse de conscience, refusent d'accepter le bien qu'on veut leur faire. En dépit de son âge, elle a gardé assez de jeunesse d'esprit, de santé et de belle humeur pour goûter les plaisirs de la société. « J'aime encore le jeu, la promenade, la musique, le spectacle, le bal même ; je ne danse plus, mais j'aime à voir danser ma petite nièce : elle a tant de grâce ! » Elle aime la jeunesse, ce qui est le plus aimable trait chez les vieillards. Aussi peut-elle s'amuser des déclarations saugrenues de Vernissac, dont le dévouement irait jusqu'à l'épouser pour faire pièce aux autres collatéraux. Elle laisse ce dernier pousser sa pointe inoffensive, et provoque à la fin une assemblée de famille où elle leur réserve à tous un plat de sa façon.

Cette assemblée de famille, qui remplit tout le cinquième acte, est un morceau capital rappelant un peu la réunion des créanciers dans la pièce de *Duhaut-*

cours. Certains critiques l'ont comparée à la grande scène où la Sémiramis de Voltaire convoque ses officiers pour le choix d'un époux. Mais, si la situation est analogue, l'effet en est tout différent. Autant l'une est tragique et sombre avec ses grondements de tonnerre et l'apparition de l'ombre de Ninus sortant du tombeau, comme celle d'Hamlet, autant l'autre est risible par la gravité et la solennité que la vieille tante se plaît à lui donner, en prolongeant l'incertitude de tous pour s'amuser.

Le contraste même est ici une source de comique. La tragédie de Voltaire finit par un coup de poignard, la comédie de Picard par un mariage et un grand éclat de rire.

III

Après *la Vieille Tante*, *les Deux Philibert*, représentés en 1816, achevaient de ramener la folle gaieté, le vrai lot de Picard sur le théâtre. La pièce n'a pas grande portée philosophique ni morale. C'est un de ces piquants imbroglios qui rappellent les *Trois Racans* de Boisrobert. L'auteur a voulu simplement divertir les spectateurs, et y a réussi au delà même de ce qu'il espérait. Toute l'action repose sur un quiproquo. Il s'agit de deux frères, Philibert aîné, l'homme de mérite, et Philibert cadet, le mauvais sujet, dont l'un se substitue à l'autre et le compromet un moment de la façon la plus désagréable pour lui, et la plus amusante pour le public. Philibert l'aîné est un esprit sérieux, de bon ton et de bonne compagnie, amateur d'art, de musique, tournant joliment le vers et le couplet. Après d'excellentes études faites au

collège, il est entré au ministère des affaires étrangères, et s'est vu chargé d'une mission diplomatique à Smyrne. Sage, rangé, économe, il a toutes les qualités du fonctionnaire modèle et du galant homme, qui promettent un gendre et un mari parfait.

Philibert le cadet, élevé, ou plutôt gâté par sa mère, n'ayant jamais fait d'études régulières, vivant à sa fantaisie et à la diable, s'est instruit dans les arts inutiles : est devenu de première force au billard, à la danse, à l'escrime; s'est fait renvoyer du ministère pour défaut de conduite, et après avoir tâté de tous les métiers, usé d'expédients et d'emprunts, songe à s'établir agent d'affaires, dernière ressource des fruits secs, décavés et déclassés qui, n'ayant pu conduire leur propre barque, aspirent à diriger celle d'autrui. En attendant, il fait payer ses dettes par son frère, et lui envoie le restaurateur chez lequel il a dîné la veille en compagnie de quelques amis et de quelques dames dont il veut s'assurer les bonnes grâces pour son entreprise.

Philibert l'aîné se laisse gruger de nouveau et paye la note, malgré les protestations de son fidèle Comtois, un honnête valet de comédie comme il s'en voit encore quelquefois, prenant les intérêts de son maître malgré lui-même, et veillant au grain. Mais l'intègre fonctionnaire compte sur son travail pour réparer les brèches et veut avant tout sauver l'honneur de son nom. Ce nom, il désire le porter intact à celle qu'il aime sans avoir encore osé lui avouer sa passion, Mlle Duparc, fille d'un ancien notaire. Naïf et candide à la façon des amoureux de l'ancien temps, il est venu se loger dans le quartier en face de la famille Duparc, et fait part de ses intentions à son ami Clairville,

maître de musique de la jeune fille. Il advient que M. Duparc est de son côté en quête d'un mari pour sa fille, et demande à Clairville de lui chercher un bon sujet qu'il pourra pousser auprès de son ami le ministre. Tout semble s'arranger pour le mieux. Les deux jeunes gens ont échangé des regards : le beau-père et le gendre futurs, sans s'être vus, ont échangé leur carte, et l'on doit se rencontrer à la campagne. M. Duparc a recueilli les meilleurs renseignements sur le prétendant : c'est une perle, un phénix.

Clairville engage son ami à préparer quelques couplets galants pour la circonstance : il l'avertit en même temps qu'une invitation lui arrivera pour le soir et qu'un parent de la famille l'emmènera dans sa voiture. Au moment où l'invitation arrive, Philibert cadet se trouve juste à point pour la recevoir au lieu de son frère. Grâce à la similitude du nom, malgré son étonnement d'une civilité si empressée de la part de M. Duparc, qu'il cherchait à voir pour son agence d'affaires, il se dispose à profiter de l'occasion. Il part donc en cabriolet avec M. Pastoureau, le cousin de M. Duparc et l'un des prétendants de Mlle Sophie, personnage à la voix flûtée, qui remplit dans la pièce le rôle de second comique. Celui-ci est un peu surpris des allures de ce compagnon sans gêne, qui s'installe dans sa voiture, prend les guides, et l'égare dans le bois de Vincennes après avoir évité de passer par le faubourg Saint-Antoine, où il craint de rencontrer quelqu'un de ses nombreux créanciers. En arrivant chez M. Duparc, le jeune Philibert produit un effet inattendu. Mlle Sophie ne reconnaît pas en lui le voisin qui la suit partout. M. Duparc ne retrouve pas non plus le gendre distingué qu'on lui a

promis, et se croit victime d'une mystification. La bonne grand'mère Mme Dervigny essaye d'abord de l'excuser en le déclarant jovial, mais se voit obligée d'avouer qu'il est fort mal élevé, surtout lorsqu'il se permet de signaler une certaine ressemblance entre Mlle Sophie, sa prétendue, et une maîtresse qu'il a eue autrefois.

Le bousingot, le *tape-à-l'œil* de mauvais ton continue à se révéler de toutes façons, demandant à boire et à manger en arrivant pour attendre l'heure du dîner; refusant une promenade que lui propose M. Duparc dans son jardin, avec un légitime orgueil de propriétaire, et préférant une partie de billard où il bat à plates coutures et met à sec le malheureux Pastoureau; jouant de l'argent comme à l'estaminet; blessant, par ses propos inconvenants, le père, la grand'mère, la fille; embrassant la servante Marianne au grand désespoir de son mari Joseph; enfin, pour comble, rencontrant un de ses créanciers, Derlac, qui a bientôt renseigné sur son compte les maîtres de la maison. D'un commun accord on décide d'en finir avec cet hôte incommode. L'innocent Pastoureau, transformé en exécuteur des hautes œuvres, vient de sa douce voix lui signifier son congé. Philibert l'accepte en riant : « M. Pastoureau, je vous ai vaincu au billard, je ne veux pas vous vaincre ailleurs[1]. »

Après un monologue plaisant où il se promet à lui-même de se ranger et de travailler, il aperçoit sur la place un café avec cette enseigne : « Ici l'on joue au noble jeu de billard. » — Noblesse oblige, et Philibert,

1. Acte II, sc. XXII.

renvoyant au lendemain ses belles résolutions, se prépare à faire une nouvelle partie.

Pendant qu'il se livrait à ces glorieux exploits, son pauvre frère *croquait le marmot*, attendant l'invitation annoncée, et s'étonnant de ne pas la voir arriver, non plus que le monsieur qui devait le prendre dans sa voiture. De guerre lasse, il s'est décidé à partir sans savoir au juste où trouver la famille Duparc, dont le portier lui a donné une adresse assez vague, « entre Vincennes, Nogent, Saint-Maur ou Saint-Mandé ». Sur cette belle indication, l'infortuné prétendant, en quête de sa bien-aimée, s'en va battant la campagne en tous sens, avec Comtois, ne se doutant pas que son cadet soutenait si bien l'honneur de son nom. Enfin il arrive tout essoufflé à la porte du château, mourant de faim, de fatigue et de soif. Tandis que l'honnête Comtois s'accroche à la sonnette de la grille et parlemente avec le valet Joseph pour faire ouvrir la porte à son maître, dont le nom seul est un épouvantail, Philibert l'aîné voit apparaître sur le balcon du café en face : qui ? son cadet... tenant d'une main un verre de liqueur, de l'autre une queue de billard. Encore une hardiesse de la comédie nouvelle et réaliste telle que la pratique Picard : l'ancien décorum du théâtre ne l'eût pas tolérée.

Le mauvais sujet descend au plus vite, après avoir bu préalablement son verre de marasquin, et vient raconter à son frère ce qui lui est arrivé avec les Duparc, ses étourderies, et son renvoi définitif. En voyant les tristes suites de son escapade, le désespoir de son aîné dont les espérances de bonheur sont brisées, ce vaurien, qui est au fond, comme il le dit,

un bon enfant, est pris de remords, et ne songe plus qu'à réparer le mal dont il est la cause involontaire :

« Il faut avouer que je suis un grand misérable : me voilà donc l'artisan du malheur de mon frère, de mon bienfaiteur, du meilleur des frères ; bats-moi, accable-moi, tue-moi, je le mérite : tu te rendras service et à moi aussi. »

Il sait bien que son frère n'en fera rien.

En dépit de toutes les résistances, Philibert le bon sujet est arrivé, non sans peine, à se faire reconnaître. Quant à l'autre, il vient à la fin débiter sa confession publique, se peignant au vif pour rendre plus éclatantes les qualités de son frère.

« Moi, messieurs, je suis un vaurien, un joueur ; je m'amuse et je passe pour avoir un excellent ton en mauvaise société. J'ai mangé mon patrimoine, la maison de commerce de ma mère ; je mangerais le Diable.... Mais mon frère, l'homme de mérite, est sage dans ses mœurs, raisonnable dans sa conduite, modéré dans ses désirs. Il a conservé, il a déjà augmenté sa fortune : il n'a pas de dettes, et plus d'une fois il a payé les miennes. — Moi, messieurs, franchement je ferais une folie de me marier ; et un père en ferait une plus grande de me donner sa fille[1]. »

A vrai dire, ce garnement, qui ne fait pas la joie de sa famille, fait celle du public et la fortune de la pièce. C'est lui qui durant trois actes soutient le fardeau de la comédie. Les autres personnages ne sont que des comparses, y compris son frère aîné. A quoi tient donc le prodigieux succès de cet aimable chenapan ? Picard l'explique par une observation assez juste :

1. Acte III, sc. XIII.

« Il est peu de familles, dit-il, qui n'aient leur mauvais sujet. On le gronde, on l'aime; on le repousse, on l'accueille; on se plaint de ses fredaines, on en rit; on jure qu'on ne fera plus rien pour lui, et l'on finit toujours par venir à son aide. » Voilà comment le public, lui aussi, a des trésors d'indulgence et de sympathie pour ce drôle mal élevé, pour ce frère embarrassant qu'on serait tenté de laisser à l'office ou dans l'antichambre les jours de réception officielle, mais auquel on garde toujours un fonds de tendresse et d'excuses complaisantes.

Les Deux Philibert obtinrent au théâtre un succès tel que auteurs, acteurs et public furent impatients de les revoir et de les remettre en scène sous une autre forme. Ils enfantèrent un véritable cycle comique. En 1817 paraissait à l'Odéon *la Suite des Deux Philibert*, comédie en trois actes et en prose par Hippolyte et Lallemand. La pièce de Picard avait été représentée le 30 août 1816 : dès le mois d'octobre de la même année, trois vaudevillistes habiles à saisir la veine du moment, Brazier, Merle et Dumersan, improvisaient et donnaient à la Porte-Saint-Martin *les Deux Philibert, ou Sagesse et Folie*. Enfin, le 26 décembre 1821, Clozel, l'acteur chargé du rôle de Philibert cadet, ayant passé au Gymnase, Scribe et Moreau composaient pour lui un vaudeville en un acte intitulé *Philibert marié*.

Cette farce des *Deux Philibert* fut pour Picard le dernier grand triomphe qu'il obtint tout seul au théâtre : il en eut d'autres encore, mais partagés avec des collaborateurs. Une de ses œuvres surtout, faite en commun avec Mazères, *les Trois Quartiers*, est une page d'histoire contemporaine à signaler. Mais elle appartient à une autre époque, voisine

de 1830. Nous y reviendrons en parlant du théâtre sous la Restauration, et nous laisserons à Mazères le bénéfice et l'honneur d'une collaboration qui fut une des bonnes fortunes de sa carrière dramatique. En quittant Picard, sachons-lui gré d'avoir été durant plus d'un quart de siècle un des grands pourvoyeurs de la gaieté française sans avoir avili ni dégradé son art.

CHAPITRE VI

ALEXANDRE DUVAL (1760-1838).

Sa vie et son caractère. — Ses préfaces. — *Les Suspects*. — *Les Héritiers*. — *La Jeunesse de Richelieu*. — *La Jeunesse de Henri V*. — Dernières comédies de Duval. — Guerre au Romantisme.

I

A côté de Picard, parmi les représentants de la comédie impériale, se place naturellement Alexandre Duval. Comme lui auteur, acteur et directeur de troupe, voire académicien, son ami, son collaborateur et un jour son rival pour la direction de l'Odéon. Bien qu'il ait été, lui aussi, un des principaux soutiens de la scène française à cette époque, Duval, s'il égale Picard en fécondité, en production hâtive et improvisée, lui est inférieur en verve comique. Le drame et l'histoire tiennent chez lui plus de place que la peinture de la vie réelle et de la société contemporaine. Si Picard procède de Dancourt, de Dufresny et même de Regnard, Duval se rattache plutôt au genre de La Chaussée, de Mercier, et peut être mis au nombre des pères du drame historique et bourgeois. S'il compose des comédies de mœurs et de caractère telles que *les Héritiers*, *le Tyran domestique*, *la Fille d'honneur;* des comédies politiques comme *le Dîner des Peuples*, *les Suspects*,

l'Orateur anglais; il va chercher volontiers dans les mémoires et les annales du passé un thème dramatique comme *la Jeunesse de Richelieu*, *Édouard en Écosse*, *la Jeunesse de Henri V*, *Struensée*, *la Princesse des Ursins*, etc. Picard s'en tient généralement à la comédie pure : Duval aborde, mêle et brouille un peu tous les genres avec cette humeur aventureuse et vagabonde qu'il apporte dans sa vie.

A voir cette bonne et placide figure bourgeoise que nous offre son buste au Théâtre-Français, on serait tenté de croire que son existence a dû être celle d'un sage, écrivant tranquillement au coin du feu. Les longs commentaires, les copieuses notices dont il accompagne ses pièces, semblent indiquer qu'il put bien être aussi tant soit peu *musard*[1]. Il n'en est rien cependant. Nulle vie ne fut plus agitée, plus tourmentée, plus batailleuse que la sienne, depuis le commencement jusqu'à la fin, par sa faute et par celle des événements. Tour à tour marin, soldat, ingénieur, architecte, il a tâté de tous les métiers avant d'aller chercher, pour vivre, un refuge au théâtre, où l'attendent, avec de nouvelles émotions, de nouveaux périls et de nouvelles luttes. Breton d'origine, né à Rennes, emporté de bonne heure dans ce grand mouvement libéral qui précède et prépare 89, encore adolescent, il s'embarque comme volontaire d'honneur sous les ordres de La Motte-Piquet pour la guerre de l'Indépendance américaine. « Je dois peut-être à ces voyages, dit-il, mon attachement constant aux lois d'une sage liberté. » L'éducation du citoyen s'est faite ainsi chez lui en même temps que celle du marin et du soldat.

1. Titre et personnage d'une pièce de Picard.

Revenu de cette première campagne, il entre dans le corps des ponts et chaussées, devient un moment secrétaire de la députation des États de Bretagne, puis obtient une place d'architecte dans les bâtiments des domaines du Roi. La journée du 10 Août le jetait sur le pavé sans fortune. Lié d'amitié avec Picard, attiré lui aussi par une vocation secrète pour le théâtre, il est admis dans la troupe de la Comédie-Française. Après la déclaration de Pilnitz, quand retentit le cri de la patrie en danger, Duval, n'écoutant que sa tête et son cœur de Breton, courut sous les drapeaux, et se trouvait à Valmy et à Jemmapes avec Dumouriez[1]. L'ennemi repoussé, il rentrait au théâtre, où il donnait, en compagnie de Picard, un petit drame intitulé : *la Vraie Bravoure* (1793). Il venait de faire ses preuves, et avait le droit d'en parler. Un matin il se vit arrêté avec Molé, Fleury et ses autres camarades, par ordre du Comité de Salut public, comme suspect de modérantisme, conduit à la Conciergerie, et destiné à la guillotine, si le 9 Thermidor n'était venu le sauver à temps. Bientôt après, le mauvais état de sa santé le forçait d'abandonner la scène, mais il y restait attaché à titre d'auteur et rapportait de là, nous dit-il, certaines notions pratiques dont il profita pour la conduite et la composition de ses pièces. Quand le calme fut revenu, Duval, songeant moins encore à se venger qu'à se moquer des gens qui l'avaient emprisonné, composait avec Picard sa comédie des *Suspects* (1796).

Le sujet n'avait rien de gai en apparence. Cette abominable loi des Suspects, qui avait fait couler tant

1. Cette même ardeur belliqueuse et patriotique se retrouvera plus tard chez son petit-fils Henri Regnault, le grand artiste, tué à Buzenval en combattant les Prussiens.

de larmes et de sang, ne semblait pouvoir inspirer qu'un sombre mélodrame, ou tout au plus une comédie de représailles comme *l'Intérieur des Comités révolutionnaires* ou *le Souper des Jacobins*[1]. Dans la joie du 9 Thermidor, les deux amis n'y trouvèrent qu'une occasion de divertissement.

II

Les premiers essais de Duval étaient de simples ébauches ; il arrive enfin à la bonne, à la vraie, à la franche comédie avec *les Héritiers* (1796). Cette pièce en un acte et en prose est sans contredit une des plus vives, des plus spirituelles, des plus amusantes que nous connaissions, un de ces levers de rideau qui font pâlir quelquefois les grandes œuvres jouées après. Antérieure par la date à *la Vieille Tante* de Picard, elle n'a point été éclipsée par elle. Les deux oncles Antoine et Jacques Kerlebon, l'un avec sa bonhomie mêlée de finesse, l'autre avec sa brusquerie pleine de cœur, égalent bien en gaieté et en comique la tante à succession. Les *Héritiers* désappointés de Duval sont encore plus risibles dans leur genre que les *Collatéraux* de Picard. L'œuvre a son cachet particulier, sa physionomie toute bretonne et toute provinciale : pourtant elle n'a rien perdu de son agrément. La situation reste toujours aussi plaisante et les personnages aussi vivants que par le passé. L'auteur regrette dans sa préface de n'en avoir pas fait une grande comédie, comme il n'y eût pas manqué, dit-il, dix ans plus tard. Mais enfin la petite

1. *La Comédie en France au* XVIIIe *siècle*, chap. XXXI.

pièce a réussi, et son succès a été tel qu'il n'a point osé transformer la miniature en tableau. « Le public depuis vingt-cinq ans rit aux *Héritiers ;* j'ai trouvé plus sage de le laisser faire.... J'étais si content de mon plan que j'écrivis la comédie en un jour. » Une de ces veines qu'on trouve une fois quand les sujets nous saisissent plus encore qu'on ne les saisit. La Bruyère, dans une phrase, lui en a fourni l'idée : « Ah! combien de testateurs se repentiraient de leur économie pendant leur vie, s'ils pouvaient voir après leur mort la figure de leurs héritiers! » Le grand mérite de l'auteur dramatique a été de localiser, de personnifier cette observation générale et d'arriver à créer des types et des caractères qu'on n'oublie pas.

Il a transporté la scène en Bretagne, un pays où les naufrages ruinent et enrichissent parfois les gens, dans cette petite ville de Landerneau qui devra à sa pièce un quart d'heure, que dis-je? tout un avenir de célébrité. Ces deux frères, capitaines au long cours, qui ne se sont pas vus depuis quinze ans; ce vieux loup de mer, toujours pressé, qui annonce son arrivée prochaine et se propose de venir en courant recueillir l'héritage fraternel, épouser une nièce qu'il ne connaît pas, et repartir le surlendemain; ce prétendu noyé pris d'abord pour l'héritier, pouvant apprécier par lui-même les sentiments de la famille à son égard et entendre son oraison funèbre; cette belle-sœur si impatiente de recueillir sa part d'héritage et de marier sa fille; ces collatéraux avides, laissant éclater leur joie sincère à travers les larmes de convention dont on croit devoir honorer le défunt, comme d'une eau bénite de succession; le franc et naïf amour des jeunes gens qui conquièrent, sans le savoir

et sans calcul, l'affection de leur bon oncle en déplorant son trépas; offrent une galerie de portraits divertissants. Dans ce petit drame où il n'est question que de mort, où tous les personnages sont en deuil, on rit depuis le commencement jusqu'à la fin.

Une création nouvelle dans son genre, est celle du valet Alain, un niais malveillant et médisant, indiscret et bavard, voyant et jugeant tout, les choses et les gens, par le mauvais côté. C'est de lui que vient le fameux dicton : *Il y aura du bruit dans Landerneau.* On peut du reste s'en rapporter à lui pour cela. Il se charge d'être la clochette du pays.

L'arrivée subite et inattendue d'Antoine Kerlebon, le prétendu mort, confondu ici avec son frère l'héritier, amène un quiproquo qui ne cesse pas d'être plaisant, d'un bout à l'autre. Les informations d'Alain commencent par l'instruire sur les sentiments de ses héritiers.

Antoine Kerlebon. — C'est-à-dire qu'ils ne sont pas fâchés de sa mort?

Alain. — Eux, fâchés! Vous les connaissez bien, ils sont dans une joie, mais dans une joie..... Surtout Mme Kerlebon, votre belle-sœur, et le neveu Duperron; ils rôdent dans la maison, ils visitent tous les recoins; ils se disputent sur les partages à faire. L'un veut la ferme, l'autre veut le château; ils se disent de grosses injures, puis ils se raccommodent. Le défunt aurait du plaisir s'il pouvait être témoin de leur avidité, s'il pouvait entendre ce qu'on dit de lui.... Mais, comme dit le proverbe, quand on est mort... on est mort.

Antoine Kerlebon. — Comment! ils ne respectent pas la mémoire de celui qui les enrichit?

Alain. — Oh! entre nous, le défunt n'était pas un homme très respectable.... On sait ce qu'on sait. Il faut respecter les morts. Dieu lui fasse paix et me garde de faire tort à sa mémoire! Mais j'ai entendu dire qu'il était bien le plus grand brutal, le plus grand ivrogne.... Et s'il a laissé une grande fortune, comment l'a-t-il acquise? Hein?... C'est aux dépens d'autrui.

Antoine Kerlebon. — Malheureux! tu oses....

ALAIN. — Vous vous emportez comme si vous n'héritiez pas?
ANTOINE KERLEBON. (*A part.*) — En effet, j'ai tort, j'oublie que je suis mort[1].

La situation devient plus comique encore lorsque arrivent les héritiers, comme une meute âpre à la curée. En face des compétitions rivales, Antoine Kerlebon s'écrie : « Et à moi, qu'est-ce que vous me donnez? J'ai quelque droit à la succession. »

Mme KERLEBON. — Les marchandises et les vaisseaux.
ANTOINE KERLEBON. (*En riant.*) — C'est toujours bon, je vous remercie.

Cependant, voulant toucher la corde sensible, il leur parle de la mort, du naufrage de ce pauvre Antoine, et arrive à constater que sa perte n'est pas ce qui les touche le plus.

Il montait le vaisseau qui était le plus richement chargé....
Eh !... Eh !...

s'écrie Duperron fondant en larmes.

ANTOINE KERLEBON. (*A part.*) — Est-ce moi qu'il regrette, ou mon bien[2]?

Au milieu de ces beaux calculs retentit à la façon d'un coup de foudre cette étonnante nouvelle que l'oncle Antoine est ressuscité. Mme Kerlebon vient l'annoncer tout effarée à ce même Antoine qu'elle croit être l'oncle Jacques son cohéritier :

Ah ! si vous saviez... quel malheur !...
DUPERRON. — Nous sommes ruinés !
ANTOINE KERLEBON. — Expliquez-vous !
Mme KERLEBON. (*Pleurant très fort.*) — Le défunt n'est pas mort[3] !

1. Sc. VIII.
2. Sc. XI.
3. Sc. XV.

. Jamais larmes n'ont tant fait rire. La joie qu'éprouvent Henri et Sophie en apprenant que leur bon oncle vit encore, réjouit le cœur de ce dernier. « (*A part.*) Si je ne me retenais, je les embrasserais tous deux. » Mais dominant son émotion, il continue à se moquer de ses parents désolés :

Allons, il ne faut pas vous affliger comme cela : la nouvelle n'est pas certaine : il est peut-être mort!

Mme Kerlebon. — Ah ! mon cher beau-frère, nous ne sommes pas assez heureux pour cela.

L'égoïsme humain dans toute sa laideur est ici d'un excellent comique par ce mélange de cynisme et de naïveté.

A ce moment, un nouveau personnage entre en scène : c'est l'oncle Jacques, qu'on va prendre à son tour pour l'oncle Antoine. « Un diable incarné, nous dit Alain : il est maintenant dans la cuisine, jure, boit, tempête, gronde après tout le monde [1]. » Le quiproquo se complique de plus en plus. L'officieux et malveillant Alain ne manque pas de l'informer qu'il ne sera pas le bienvenu :

Jacques Kerlebon. — Morbleu ! Je voudrais bien voir qu'on ne reçût pas bien le capitaine Kerlebon ! Je tordrais le cou à toute la famille.

Il a hâte de bâcler ses affaires et son mariage pour se rembarquer au plus vite.

Va-t'en dire à toute ma clique de parents que je suis arrivé, et que s'ils ne viennent pas me voir, je m'en vais me coucher [2].

1. Sc. XVII.
2. Sc. XXI.

Au fond, Jacques est un bon cœur et regrette sincèrement son frère. Dans un monologue sentimental et tant soit peu artificiel, il repasse ses souvenirs de leur vieille affection, et se désole, en se versant un verre de vin, de ne plus pouvoir boire à la santé de ce pauvre Antoine.

« Moi, je veux boire à la tienne », lui répond une voix. C'est celle d'Antoine. Les deux frères se reconnaissent et s'embrassent, heureux de se retrouver. Antoine raconte son naufrage, son sauvetage par les Anglais : il parle en même temps à Jacques de l'amour de Henri et de Sophie, et le fait renoncer bientôt à cette idée saugrenue d'un mariage avec une fillette de quinze ans dont il serait le grand-père.

Mais l'imbroglio va recommencer avec les autres parents, qui sautent au cou de l'oncle Jacques en le prenant pour l'oncle Antoine et lui arrachent cette exclamation : « Ventrebleu ! que vous êtes polis ! Laissez-moi donc, vous m'étouffez[1]. » L'arrivée de Jules, le fidèle domestique d'Antoine, met fin au malentendu. Les héritiers restent confus et honteux des sentiments qu'ils ont exprimés. Antoine, bonhomme jusqu'au bout, rit de leur déconvenue, et n'exige qu'une chose de sa belle-sœur, Mme Kerlebon, pour oublier cette exclamation terrible : « *Le défunt n'est pas mort !* » C'est qu'elle accorde sa fille à son neveu Henri. L'oncle Jacques abdique ses droits et donne le signal de l'abordage :

Allons, mon neveu ; gouvernez-moi bien cette petite frégate feu de tribord et de bâbord, morbleu !

1. Sc. XXII.

Et la pièce se termine ainsi à la satisfaction commune des amoureux et du public.

Cette œuvre nous offre en quelque sorte la contrepartie anticipée de *la Joie fait peur*[1], et prouve une fois de plus qu'on peut sur le même sujet produire des effets tout différents.

III

De la comédie de mœurs avec *les Héritiers*, nous passons à la comédie historique avec *la Jeunesse de Richelieu*. Les tracasseries de la censure qui s'attaque à son premier essai dramatique, *le Dîner des peuples*, sous la République, la difficulté de peindre les vices et les travers du temps présent sans se trouver aux prises avec l'autorité, décidèrent Duval à chercher dans l'histoire un terrain neutre plus libre et plus inexploré.

« Pour échapper, dit-il, à ces péripéties politiques, il me vint dans l'idée d'essayer une pièce historique. Collé, dans *la Partie de chasse de Henri IV*, imitée de l'anglais, nous avait laissé un modèle dans ce genre. Quoique sa pièce eût obtenu sous l'ancien régime beaucoup de succès, il n'avait point eu, du moins à ma connaissance, d'imitateurs. »

Lemercier n'a pas encore donné son *Pinto*, qui sera joué en 1800. *La Jeunesse de Richelieu* est de 1796. Duval se flatte donc d'avoir introduit au théâtre les pièces historiques : nul, en effet, n'y a plus contribué que lui.

Les *Mémoires* du duc de Richelieu, plus ou moins

1. Pièce de Mme de Girardin.

authentiques, venaient de paraître. Ce personnage, resté plus fameux par ses aventures galantes que par ses exploits guerriers, semblait une incarnation vivante des grâces et des vices de l'ancienne cour. On pouvait s'attendre à retrouver là le débraillé spirituel, la dépravation élégante de la Régence, toutes les extravagances d'un monde qui n'a d'autre dieu et d'autre passion que le plaisir. L'attente fut singulièrement trompée. Au lieu d'une comédie vive, alerte, étincelante d'esprit et de gaieté, telle que le sujet paraissait le comporter, nous avons un mélodrame sentimental qui ne prête guère au rire : le supplice d'une femme adultère et vertueuse à la fois, qui est seule à se sentir coupable, quand tout le monde l'entoure de respect, de considération, et son mari plus que personne.

Cette comédie a le défaut capital de n'être pas comique. L'auteur a bien essayé de donner à son héros un certain brio de cynisme galant et effronté, en y ajoutant une sorte de couleur ou d'enluminure historique. Richelieu revient d'une campagne militaire de trois mois, celle de Hanovre ou toute autre. Pendant ce temps il a été nommé membre de l'Académie française avant M. de Voltaire, qui compte cependant à son actif cinq ou six chefs-d'œuvre. Mais qu'est-ce auprès des titres d'un grand seigneur? A sa gloire militaire de la veille, le vainqueur de Mahon brûle d'ajouter de nouvelles conquêtes dans le champ de la galanterie. Las des grandes dames, trop faciles sans doute à séduire, il s'est pris de caprice pour les bourgeoises, pour la femme d'un marchand de meubles au faubourg Saint-Antoine, Mme Michelin : « D'honneur ! ce n'est que chez ces petites gens-

là que l'on trouve un commerce doux, facile, de la sensibilité, ce qu'on appelle des vertus [1]. » Or, c'est la vertu surtout qu'il aime, pour la corrompre. A la craintive et pudique Michelin, luttant contre sa conscience et ses remords, il oppose la majestueuse Mme Renaud, une autre bourgeoise du faubourg, veuve et libre de se donner au Diable, avec qui elle ne marchande pas, mais en ayant la prétention d'être aimée seule, et s'avisant d'être jalouse : ce dont s'amuse beaucoup Richelieu.

Comme le Jupiter de l'Olympe antique, le dieu terrestre emploie tous les déguisements pour s'introduire auprès des belles. C'est ainsi qu'il emprunte l'habit et le nom de son valet de chambre Lafosse, pour aller souper chez son ami Michelin. Il est vrai qu'après avoir pris ce masque de Sosie, il a soin d'ajouter avec le Mercure d'*Amphitryon :*

> Demain, las de porter un visage aussi laid,
> Je veux aller au ciel, avec de l'ambroisie,
> M'en débarbouiller tout à fait.

Richelieu a la fatuité impertinente, l'insensibilité dédaigneuse et l'égoïsme des gens *qui sont nés*, et se sentent du sang bleu dans les veines. Peut-être n'a-t-il pas toujours autant d'esprit qu'on en voudrait chez ce grand railleur et contempteur de la morale et de l'humanité. Ce terrible séducteur, nouveau Satan, qui fait tourner toutes les têtes des filles d'Ève, même des plus honnêtes et des plus sages, comme Mme Michelin, a sur le théâtre un concurrent redoutable dont le souvenir l'écrase, c'est le *Don Juan* de Mo-

1. Acte II, sc. III.

lière, sans parler du *Lovelace* de Richardson, dont l'auteur français s'est inspiré tout aussi bien que de sa *Paméla*, traduite et arrangée récemment par François de Neufchâteau.

Alexandre Duval est un praticien plus habile à peindre des situations que des caractères, excellant dans l'art des trucs plus que dans l'étude morale ou historique d'une époque. Il a fourni en cela des recettes et frayé la voie à nos auteurs modernes devenus plus habiles que lui. La lente et cruelle agonie de Mme Michelin, qui remplit une grande part du cinquième acte, est au nombre de ces effets dramatiques que notre théâtre contemporain s'est plu à multiplier.

Au point de vue littéraire, il a profondément modifié la nature de la comédie, en la faisant tourner au drame ; il l'a chargée d'un langage verbeux, prolixe, négligé et déclamatoire. On peut dire qu'il est un des créateurs du genre poncif aux teintes grises, au style sans relief et sans éclat, remplaçant trop souvent par les coups de scène le mérite de l'analyse psychologique, de la forme, de la couleur et de l'expression. Mme Michelin, un rôle très fatigant, très pathétique, en pantomime autant qu'en déclamation, est la sœur aînée de la *Comtesse Sarah*. Au point de vue moral, l'intention de l'auteur ne saurait être douteuse : Duval est et reste foncièrement honnête. On a pu contester son talent, mais jamais sa probité d'écrivain. Aussi comprend-on sa mauvaise humeur contre Geoffroy, qui s'avisa de dénoncer sa pièce comme un ouvrage immoral. L'acrimonieux critique revint si souvent à la charge que le Premier Consul, « voulant se faire des partisans dans l'ancienne classe privilégiée, fit défendre d'abord la représentation à Paris, et

quelques années après dans les départements ». Encore une persécution jointe à tant d'autres : l'interdit est un sort commun aux œuvres d'Alexandre Duval.

IV

Malgré les mésaventures et les déboires que venaient de lui causer son *Édouard en Écosse* et son *Guillaume le Conquérant*, c'était toujours à l'histoire que Duval, rentré en France, allait demander de nouvelles inspirations et l'un de ses plus éclatants triomphes avec *la Jeunesse de Henri V*. Après *les Héritiers*, l'auteur n'a rien fait de plus amusant, ni obtenu de succès plus durable. Geoffroy lui-même, si peu bienveillant, le reconnaît en parlant de l'*éternelle jeunesse de Henri V*. Aussi Duval y trouve-t-il un argument en faveur de sa thèse très contestable sur l'avantage des compositions improvisées.

« Ce qu'il y a de certain, c'est que de tous mes ouvrages, c'est celui qui m'a coûté le moins de peine et de travail, et c'est celui de tous qui a le plus contribué à me dédommager des chagrins nombreux que m'ont causés mon *Édouard* et quelques autres de mes comédies. »

D'abord il a été dispensé en partie du travail de l'invention, ayant tiré son sujet d'une pièce de Mercier, qui lui-même l'avait emprunté à un auteur anglais ou allemand. L'œuvre n'est pas sortie primitivement telle qu'elle est des mains de Duval : sa genèse est encore toute une histoire où la censure joue son rôle aussi bien que les caprices de l'écrivain et des comédiens. « Chaque dimanche, nous dit-il, un certain nombre de jeunes gens épris d'un beau feu pour la

littérature, se réunissaient pour déjeuner ensemble, causer des œuvres nouvelles, et se communiquer leurs travaux ou leurs projets personnels. Dans une de ces réunions dominicales, on parla d'une comédie qui venait de paraître sans nom d'auteur : *Charles II en un certain lieu*. Ce certain lieu indiquait un endroit assez mal famé, sous la direction d'une abbesse qui n'avait pas fait vœu ni profession de chasteté. » La pièce, attribuée d'abord à Chamfort, se trouva être tout simplement l'imitation ou plutôt la traduction d'une comédie *anglaise* selon Duval, *allemande* selon Geoffroy, qui nomme l'auteur, un certain Miner, et arrangée par Mercier. Duval eut d'abord l'intention d'en faire un opéra-comique, et s'entendit avec Mehul à cet effet. Puis une brouille survint avec les comédiens du théâtre Favart; le poète reprit son canevas, supprima la musique, et en fit une comédie en prose pour le Théâtre-Français.

Tout n'était pas encore fini. Il fallut compter avec la censure : car le titre primitif était *Charles II*. « Mais Charles II avait succédé à Cromwell, et nos zélés ennemis craignaient que ce nom ne fît penser à leur maître, au Cromwell qui nous gouvernait alors (1806). » A la place de Charles II, Duval imagina de mettre Henri V. Mais ce nouveau titre de *la Jeunesse de Henri V* réveillait le souvenir d'une terrible concurrence, celle de Shakespeare, qui avait traité le même sujet avec tant d'éclat. De plus, le changement de nom et d'époque exposait l'auteur à des anachronismes trop visibles pour échapper au regard de la critique. Rochester, le spirituel courtisan de Charles II, se trouvait associé à Henri V là où la tradition historique et littéraire réclamait le personnage de Falstaff.

La montre, qui joue un rôle si important, était une chose inconnue du temps de Henri V. Enfin l'usage du punch dans la taverne de Copp offrait un autre genre d'anachronisme avant la découverte de l'Amérique. Duval répond, dans sa préface, à toutes ces critiques dont il reconnaît la justesse, et en renvoie la responsabilité à la censure, qui l'a forcé de supprimer Charles II.

Malgré tous les périls et les difficultés d'une pareille transformation, la pièce séduisit et enleva le public par la vivacité, l'entrain du dialogue et de l'action. Mettre en scène un personnage aussi fameux que Henri V, un prince étourdi et libertin qui jette sa gourme de jeunesse avant de devenir un grand roi; lui infliger une verte leçon dont il profite, sans l'avilir ni le dégrader, sans lui enlever sa belle humeur et son air de gentilhomme, même sous la casaque du matelot, était une entreprise hasardeuse. Et Rochester, cette autre figure historique, la plus fine langue et le plus caustique écrivain de la cour de Charles II, le complice des folies royales transformé subitement en Mentor pour l'amour d'une belle dame qu'il veut épouser, comment lui conserver sa verve, sa gaieté, ses traits étincelants? Il ne s'agit plus du gros rire de Falstaff, mais de la spirituelle raillerie d'un homme du monde élevé dans la société d'Hamilton, de Saint-Évremond, de la duchesse de Mazarin. Duval, en dépit de son tempérament bourgeois et un peu lourd, y a réussi au delà de toute attente : il a ouvert un feu croisé d'épigrammes et de ripostes qui se soutient durant trois actes, entre les deux interlocuteurs, sans qu'il en coûte rien au bon ton, au bon goût, ni à la dignité des personnages.

Henri reste prince royal, et Rochester homme d'excellente compagnie.

Pour allumer l'âme inflammable du prince et l'entraîner dans un guêpier où il trouvera sa correction et son salut, Rochester n'a qu'un mot à dire. Il ne juge pas à propos de conduire son maître dans un mauvais lieu, mais tout simplement dans une taverne où se rassemblent les matelots. Duval a créé pour la circonstance le type du vieux capitaine de corsaires, Copp, qui s'est fait tavernier afin d'assurer une dot à sa nièce, la charmante Betty, autre création bien préférable aux courtisanes dont sont gratifiées la pièce étrangère et celle de Mercier. Betty a pour maître de musique un jeune page, Édouard, qui, sous le nom de Georgini, joue aussi son rôle dans ce colin-maillard amoureux. A la fin la nièce du tavernier n'est autre qu'une petite-cousine de Rochester.

L'intrigue, très joliment filée et très habilement conduite, se passe tour à tour dans le palais du prince et dans la taverne de Copp, sans que la vraisemblance ou la décence ait à souffrir en quoi que ce soit Les galanteries innocentes de Henri à l'égard de Betty, bien qu'elles excitent un moment les craintes jalouses du jeune page, n'ont rien d'inquiétant. L'embarras du prince, que Rochester a fait dépouiller de sa bourse par un adroit compère, et qu'il laisse sans argent avec la carte à solder ; le dépôt de sa montre en payement, devenue contre lui un indice compromettant par les diamants dont elle est ornée ; sa fuite par la fenêtre avec le double concours de Betty et de Georgini ; sa course errante à travers les rues de Londres, où il se voit suivi par deux compagnons mystérieux, enveloppés de manteaux, qui sont simplement

Rochester et le valet de chambre du prince veillant à sa sûreté; la venue de maître Copp rapportant le lendemain, au palais, la montre qu'il a reçue de la main d'un filou, et maugréant du temps que lui fait perdre le prince en se laissant ainsi voler, peut-être dans certains mauvais lieux; l'étonnement du brave tavernier en revoyant ses deux matelots de la veille sous des habits brodés de grands seigneurs, et le petit maître de musique lui-même en costume de page; l'hallucination et le rêve dont il se croit le jouet, offrent une suite de péripéties et un dénouement des plus heureux.

Aussi comprend-on le succès de cette pièce qui, sans être, à vrai dire, ni un tableau de mœurs ou de caractères, ni un épisode d'histoire réelle comme *Pinto*, a tout l'attrait de l'anecdote et du roman mis en action. A coup sûr, ni Scribe, ni Alexandre Dumas, dans les comédies qu'ils ont pu broder sur l'histoire, n'ont rien fait de plus amusant ni de plus vivant. Alexandre Duval se trouvait ici dans son véritable élément, pouvant utiliser son entente de la scène, ses ressources de fécond dramaturge et de praticien éprouvé, sans être obligé de porter bien haut sa pensée ni son style.

V

Les grands et les vrais succès de Duval appartiennent à l'époque du Directoire, du Consulat et de l'Empire. Parmi les comédies qu'il donna sous la Restauration, il en est une, *la Fille d'honneur* (1818), qui obtint un quart d'heure de vogue, et resta dans les mémoires associée au souvenir de Mlle Mars.

L'aimable enchanteresse, comme une autre Circé, avait le don de galvaniser, de transformer les œuvres, les rôles, et le public lui-même. Elle n'est plus là, malheureusement, pour étaler aux yeux des spectateurs ravis son éblouissant écrin de diamants, d'émeraudes et de rubis, et sa jeunesse, et sa beauté, et ses grâces plus resplendissantes encore, et les mille feux étincelants de son esprit, et cette voix de cristal harmonieuse et limpide, prêtant aux vers prosaïques et négligés du poète un éclat qu'ils ont perdu avec elle. Ce portrait d'Emma tracé par le jeune Charles, son adorateur, n'est-il pas celui de Mlle Mars, dans tout l'éclat de son long printemps :

C'est un mélange heureux de raison, de folie,
De sensibilité, d'aimable étourderie;
Elle rit, elle pleure, et presqu'en même temps :
C'est un petit démon, après c'est un enfant
Repentant et soumis, dont l'âme franche et pure
N'a rien reçu de l'art, et tout de la nature[1].

On devine avec quel enthousiasme ces vers étaient accueillis par un public idolâtre, dont la passion dure encore chez quelques rares octogénaires qui ont eu le bonheur de l'entendre. Aujourd'hui l'œuvre de Duval apparaît nue et démodée. Si *les Héritiers* ont gardé leur verve et leur entrain, si *la Jeunesse de Henri V* conserve une part de cette éternelle jeunesse que lui accorde Geoffroy lui-même, *la Fille d'honneur* a singulièrement pâli et vieilli.

A quelques années de là, Duval avait la douleur de voir son Emma s'enrôler dans la bande d'*Hernani*, y apporter toutes ses grâces séduisantes, et transporter

1. Acte I, sc. II.

la salle d'admiration en laissant échapper de ses lèvres divines ce vers délirant de Dona Sol au bandit son amant :

Vous êtes mon lion superbe et généreux[1].

En face d'une génération nouvelle qui s'empare de la faveur publique et du théâtre, Duval a toujours gardé sa prodigieuse fécondité. C'est ainsi qu'il accumule un stock dramatique dont la censure ou la mauvaise volonté des directeurs l'empêche de se débarrasser. Brouillé avec les acteurs et l'administration des théâtres, il se retire sous sa tente comme un vieil Achille boudeur et mécontent. Il en sort quelquefois pour lire sous le dôme de l'Institut une comédie récente, fille de sa solitude : *l'Orateur anglais* (1819), *la Princesse des Ursins* (1820-1826), *le Complot de famille*, etc. Toutes pièces qui n'ont pas subi l'épreuve de la rampe, et qui ne résistent pas toujours à celle de la lecture la plus impartiale. Lui-même sent bien toute la différence d'une lecture avec une représentation : « Une pièce imprimée, dit-il, ne peut paraître à la lecture qu'un froid portrait à qui l'art a donné la régularité des traits et une certaine fraîcheur de coloris ; mais ce n'est qu'au théâtre que cette image reçoit la vie, et ce n'est que là que ce portrait s'anime et fait illusion comme si l'on voyait la nature même[2]. »

L'Orateur anglais ou l'École des députés, en cinq actes et en vers, est un retour à la comédie politique devant le régime parlementaire récemment inauguré en France. Duval, à l'affût des actualités, toujours

1. *Hernani*, acte III, sc. IV.
2. Notice sur *le Complot de famille*.

pénétré de cette idée que la comédie doit être la peinture de la société contemporaine, nous dit : « La politique, occupant alors toutes les têtes, donnait à la société une physionomie nouvelle : les travaux des Chambres, les discussions importantes étaient le sujet de tous les entretiens... Comme l'auteur comique est obligé d'offrir un tableau vrai de la société, il doit en observer les ridicules dans toutes ses nuances. Je crus donc devoir profiter du moment pour la peindre telle qu'elle était alors, telle que je la voyais. » Néanmoins il jugea prudent de transporter la scène en Angleterre, pays du parlementarisme, pensant échapper ainsi aux griffes de la censure, son éternelle ennemie. Mais par un nouveau coup de malchance, la marche rétrograde du gouvernement allait faire de sa pièce, si constitutionnelle et si propre à former l'esprit public, une œuvre révolutionnaire. « Les mots de *liberté*, de *droits du peuple*, qui devaient résonner sans cesse dans la bouche de mon orateur, se trouvèrent, par les circonstances, tellement déplacés, que je renonçai bien vite à donner au théâtre mon ouvrage. » Il se contenta d'en faire part à l'Académie.

A la lecture de ses pièces, Duval, toujours actif et militant, ajoute celle des manifestes littéraires, comme son *Discours sur l'art de la Comédie*, lu dans la séance extraordinaire du 4 avril 1820. Il y parle du sort de la comédie sous la Révolution et sous l'Empire, et des espérances nouvelles qu'elle peut concevoir à l'ombre des libertés publiques. Quand il renonce à l'honneur d'approvisionner le théâtre, dont il se vante, non sans orgueil, d'avoir soutenu la fortune, Duval songe encore à le défendre contre l'invasion des barbares

qui menacent de s'en emparer. C'est d'abord à leur chef, à l'Attila du romantisme, qu'il s'adresse dans sa *Lettre à Victor Hugo* (1833).

« Je vous accuse, monsieur, d'avoir, par des doctrines perverses et des moyens que vous savez employer, perdu l'art dramatique et ruiné le théâtre français. »

Duval a sur le cœur ces mots de *ganaches de l'Empire*, d'*épiciers*, de *perruques*, de *fossiles*, que la jeune école irrévérencieuse ne se fait pas faute d'employer contre ses aînés. Il eût pu et dû se dire, pour se consoler, que Boileau, qui s'était si fort diverti jadis aux dépens de la perruque de Chapelain avec son ami Racine, était devenu plus tard une perruque à son tour; que Racine lui-même n'avait point échappé à ces impertinences, et qu'un jour le même sort adviendrait sans doute à bon nombre de ces jeunes pourfendeurs et Sicambres de l'École romantique, déjà si oubliés aujourd'hui. Ce qui doit nous consoler de vieillir, c'est que les autres vieilliront comme nous, si Dieu leur prête vie. Mais Duval ne peut en prendre son parti, et revient à la charge dans une nouvelle Lettre à M. de Montalivet, ministre de l'intérieur en 1838 [1]. Lui, l'ennemi de la censure, il invoque le secours du bras séculier contre les hérétiques du théâtre, ou tout au moins une barrière contre le flot montant du Romantisme. Étrange aberration, qui nous prouve à quelles fautes peut entraîner l'esprit sectaire en littérature non moins qu'en politique. Duval oublie trop que la liberté doit profiter à tous, même à nos rivaux et à nos ennemis.

1. Nouvelle lettre : *le Théâtre français depuis cinquante ans.*

CHAPITRE VII

ÉTIENNE (1777-1845).

Son rôle et sa fortune littéraire et politique. — Premiers essais dramatiques : *le Chaudronnier homme d'État* (1800). — *Le Pacha de Suresnes* (1802). — *La Petite École des Pères* (1802). — *La Jeune Femme colère* (1804). — *Brueys et Palaprat* (1807).

I

Picard et Duval restent jusqu'au bout fidèles au théâtre, qui est devenu la grande et presque l'unique occupation de leur vie. Étienne a fait de bonne heure deux parts de son temps et de son talent, donnant l'une aux lettres, au théâtre ; l'autre à l'administration, au journalisme, à la politique, qui finit par l'absorber, associant de son mieux les devoirs du fonctionnaire à l'indépendance native de l'écrivain, et montrant partout une prodigieuse activité et variété d'esprit.

De ce partage est résulté, on le comprend, une perte considérable de temps et de force pour l'art désintéressé. L'œuvre du poète comique s'est trouvée diminuée de toutes les heures accordées aux affaires et à la polémique. Il est vrai que Beaumarchais, dans sa vie bien autrement multiple et agitée, n'en a pas moins eu la bonne fortune d'un chef-d'œuvre qu'il n'eût jamais composé sans ces agitations mêmes d'où

naquit *Figaro*. Mais c'est là un cas exceptionnel, il faut l'avouer. Pour Étienne, ce rôle de maître Jacques littéraire et politique, touchant à tout, tenant d'une main la férule de l'administrateur, de l'autre la marotte de la comédie, justiciable à la fois du pouvoir et du public, n'a fait que lui créer des difficultés, des rancunes et des jalousies, dont l'auteur dramatique eut à souffrir.

En parlant d'Étienne, on se croit volontiers quitte envers lui, après l'avoir appelé *l'auteur des Deux Gendres*, comme s'il n'avait rien fait avant ni après. On oublie qu'il a débuté de bonne heure, ainsi que Picard et Alexandre Duval, par des vaudevilles, des opéras-comiques, des pièces de circonstance faites souvent en collaboration avec Francis, Nanteuil et autres : quelques-unes fort jolies, fort amusantes et même très instructives par le reflet des mœurs et des idées contemporaines. Si minces et si fugitives qu'elles semblent, des œuvres telles que *le Chaudronnier homme d'État*, *le Pacha de Suresnes*, *la Petite École des pères*, ne sont point à dédaigner.

Esprit caustique et satirique, armé d'un bon sens impitoyable, observateur et moraliste, partisan de l'ordre et de la discipline dans la famille et dans l'État, il mêle un certain fond sérieux à ses créations les plus légères. Inférieur à Picard pour la veine comique, à Duval pour l'art du dramaturge, il leur est supérieur à tous deux comme écrivain, surtout dans les comédies en vers. Il est resté un bon élève de l'école de Boileau, de Destouches et de Gresset.

Pourquoi donc a-t-il laissé un si faible souvenir dans l'histoire de notre théâtre au XIXe siècle ? Il a subi la défaveur attachée à la littérature impériale,

défaveur légitime sans doute pour la tragédie, l'épopée et la poésie lyrique, mais injuste pour la comédie et la chanson. On peut y joindre l'effet des rancunes politiques et littéraires, qui ne pardonnent pas à un homme, même après sa mort. Étienne, ancien fonctionnaire et favori de l'Empire, compromis par sa conduite au retour de l'île d'Elbe, journaliste de l'opposition sous les Bourbons, rédacteur du *Nain jaune*, de *la Minerve* et du *Constitutionnel*, député libéral, puis pair de France sous Louis-Philippe, a recueilli les haines des partis. Elles ont commencé par l'exclure de l'Académie française, et l'ont poursuivi sous toutes les formes. Associé à Duval, à Lemercier, à de Jouy, à Baour-Lormian dans la guerre faite au Romantisme, il a éveillé les attaques et les quolibets de la jeune école, et s'est trouvé, lui aussi, compris dans le régiment des perruques. On a oublié qu'il avait été un des plus jeunes et des plus brillants coryphées de la République des Lettres ; qu'il était venu s'asseoir à trente-trois ans sur les bancs de l'Académie française, où son élection était saluée par cette citation d'Arnault empruntée aux *Actes des apôtres* : « *Et elegerunt Stephanum virum plenum spiritu.* »

II

Comme Duval et Picard, Étienne débute par des pièces du genre aristophanesque mis en vogue par la Révolution. Le *Chaudronnier homme d'État*, représenté en 1800 au théâtre de l'Ambigu-Comique, est une farce, ou, suivant l'auteur lui-même, une parade plus encore qu'une comédie politique vraiment digne de ce nom. Bien que l'œuvre soit imitée du *Potier*

d'étain d'Holberg[1], elle reproduit réellement des types empruntés à la société française. Elle représente un certain état de l'opinion publique dont l'écrivain se fait l'interprète et un peu le mentor, en jetant le ridicule sur des travers et des ambitions dont on se moque, après les avoir pris au sérieux et presque au tragique quelque temps auparavant.

Boudart est ou était un bon et honnête ouvrier auquel la politique a troublé la tête. Comme tant d'autres naïfs ou imbéciles présomptueux, grisé de son titre de citoyen et de la trente-millionième partie de souveraineté dont il dispose, il aspire aux plus hautes destinées, et songe à tenir le timon de l'État. Il a donc laissé là son chaudron et ses pratiques pour s'adonner à la lecture de Montesquieu, de J.-J. Rousseau, de Grotius, de Pufendorff et même d'Aristote, dont il raffole sans y rien comprendre, bien entendu. Avec l'orgueil naïf de M. Jourdain répétant à sa servante Nicole les leçons du maître de philosophie, l'heureux Boudart écrase de sa supériorité son apprenti Gaudinet et son voisin le charron Antoine. Quand celui-ci vient lui demander sa fille en mariage, il lui pose d'abord un certain nombre de questions préliminaires sur ses connaissances en politique :

— Mais vous avez lu au moins Peffendorf ?

ANTOINE. — Pas plus que les autres.
BOUDART. — A quoi donc passez-vous votre temps ?
ANTOINE. — A faire des roues[2].

Mot excellent de franchise et de simplicité. Boudart lui déclare qu'il ne sera jamais son gendre. Il faut

1. Pièce d'un auteur danois écrite en allemand.
2. Acte I, sc. III.

d'ailleurs qu'Angélique sa fille, avant de se marier, sache par cœur la *Politique* d'Aristote, complément nécessaire de toute éducation civique, même pour les femmes.

Tout plein de ces sublimes idées, il convoque le comité délibératif de sa section pour discuter sur les affaires intérieures et étrangères. Là se réunissent le perruquier gascon François, le brasseur Jacques, le marchand de vin Remy, le charcutier Benoît, les fortes têtes du quartier. Le travail de l'assemblée se trouve un moment interrompu par l'arrivée de Madeleine, la femme de Boudart, qui vient, son balai à la main, rappeler à son mari que grâce à la politique il n'y a plus d'argent ni de pain à la maison. Après une réponse solennelle et majestueuse de Boudart, la délibération est reprise. La séance se termine comme se terminaient déjà parfois ces réunions fraternelles,... par un pugilat. L'un demandant qu'on impose les cheveux, l'autre la bière, l'autre le vin, l'autre la viande, chacun tirant de son côté et frappant sur le voisin. Au milieu de ces extravagances, le bon sens a ses représentants avec Gaudinet, la femme Madeleine, le voisin Antoine. La pauvre Angélique, partagée entre son père qui lui recommande d'étudier Aristote, et sa mère qui lui crie de raccommoder les sacs, ne sait auquel entendre, et répond uniformément : « Oui, mon père; oui, ma mère », en cherchant à contenter tout le monde. Sur ces entrefaites arrivent deux personnages sans caractère bien déterminé, Merval et Dorville, deux mystificateurs sensés, cherchant le moyen de guérir la folie du pauvre Boudart, un homme inoffensif, dont les partis peuvent exploiter la sottise et la crédulité pour en faire un citoyen

dangereux. Ils conviennent donc de lui appliquer un traitement homéopathique en lui apprenant que le gouvernement vient de le nommer ministre. Boudart n'en est pas autrement surpris, et trouve qu'on rend enfin justice à ses mérites. Il nage dans l'ivresse du triomphe en face de sa femme, de sa fille et de son apprenti. La ferme raison de Madeleine ne peut tenir contre ce coup de fortune inattendu, surtout quand elle voit arriver chez elle deux belles dames qui, en pouffant de rire, viennent lui présenter leurs compliments et lui demander sa protection. Angélique garde sa simplicité, et, au grand désespoir de sa mère, déclare devant les belles dames qu'elle aime maître Antoine le charron, et n'en épousera pas d'autre. Gaudinet, promu au grade de garçon de bureau, n'est qu'à demi satisfait de ce mince emploi et voudrait mieux. Mais il faut se mettre aux affaires. Merval et Dorville se chargent de tailler de la besogne au malheureux Boudart. D'abord on lui envoie à résoudre certaines questions saugrenues telles que celle-ci :

« A Ratisbonne, la diète a ordonné le payement de cent marks romains, et la levée du quadruple contingent. Que doit faire la France dans de semblables conjonctures ? »

Le pauvre ministre sue à grosses gouttes, et demande à Gaudinet de l'éclairer. Celui-ci le renvoie à ses livres, où l' « on trouve, dit-il, l'esprit tout fait ». Bientôt, comme le Pourceaugnac de Molière, il se voit assailli par une bande de femmes à propos de la *loi sur le divorce*, œuvre d'un ministre précédent. Merval déguisé ajoute à ses embarras en le sommant de dire son opinion sur les *gens de mainmorte*. Dorville,

sous le costume d'ambassadeur, lui demande raison de l'insulte faite à l'empereur du Kamtchatka. Boudart, confondu de son incapacité, s'écrie découragé : « C'est pourtant bien étrange ! Quand j'étais chaudronnier, j'étais plus éclairé qu'un ministre ; et maintenant que je suis ministre, je suis plus bête qu'un chaudronnier [1]. »

Pour comble de tribulations, l'émeute gronde sous ses fenêtres ; les ouvriers du port insurgés menacent le ministre qui a réduit leur salaire, autre méfait à la charge de son prédécesseur. Éperdu, abasourdi, Boudart renonce aux grandeurs et revient à ses chaudrons. Cette courte épreuve ministérielle est une douche salutaire qui tombe sur lui ainsi qu'elle est tombée jadis sur Sancho-Pança devenu gouverneur de l'île de Barataria. Il faut avouer pourtant que le comique de Cervantès vaut mieux que celui d'Étienne, un peu banal et commun.

Après les grandes commotions révolutionnaires qui ont bouleversé tant d'esprits, éveillé tant de folles espérances et d'amours-propres ridicules, l'auteur essaye de ramener le calme et la raison dans les cerveaux. La morale de la pièce est celle-ci : Que chacun reprenne sa place et son rang ; que le charron fasse des roues, le chaudronnier des chaudrons, l'homme d'État de la politique ; que chacun s'en tienne à son métier, et, comme dit Sancho, les vaches en seront mieux gardées et les peuples mieux gouvernés. La leçon s'adressait à cette génération désenchantée qui avait vu les grandes et les petites choses de la Révolution. De nos jours, on trouverait encore à qui l'ap-

1. Acte III, sc. VII.

pliquer. Boudart n'est pas mort tout entier : il est devenu conseiller municipal, député, sénateur, il rêve peut-être d'être ministre : il n'en serait pas trop étonné, ni moi non plus.

III

Une autre question du jour, encore agitée de notre temps, celle de l'éducation des filles et des garçons, est également traitée dans *le Pacha de Suresnes* et dans *la Petite École des pères*, deux farces anodines dont l'auteur eût pu faire tout aussi bien deux véritables comédies de mœurs. La première de ces pièces, intitulée comédie-anecdote en un acte et en prose, est tirée d'une aventure au temps de Louis XV. Trois jeunes pensionnaires, unies par l'amitié la plus tendre, avaient formé le projet et fait le serment de ne se quitter jamais. Cependant le mariage devait venir un jour rompre cette triple alliance. Pour s'en préserver, l'une d'elles ayant appris que le Sultan pouvait avoir plusieurs femmes à la fois, écrivit une lettre à *M. le Grand Turc en son palais de Constantinople*, pour lui demander de vouloir bien l'épouser ainsi que ses deux amies en même temps, lorsqu'elles auraient fait leur première communion. La lettre tomba aux mains du directeur de la police, lequel en fit part au roi Louis XV : ce vieux sultan blasé y trouva un quart d'heure de divertissement.

Étienne, avec son ami Nanteuil, a cru pouvoir en amuser le public français. Il a recueilli l'histoire et a su l'associer à la satire de l'éducation *lyrique*, *chorégraphique* et *polytechnique*, que recevaient les demoiselles dans certains pensionnats fameux : les arts d'agré-

ment, la musique, la danse, le dessin et la déclamation constituaient la base frivole de cet enseignement. Les couvents avaient disparu : on avait renoncé à l'*éducation bigote* du passé, mais on n'avait pas encore découvert l'*éducation pratique* de l'avenir. Les mœurs du Directoire poussaient au plaisir et à la dissipation. L'enseignement laïque des filles venait d'être organisé à Saint-Germain par Mme Campan avec un esprit plus large et plus élevé. Néanmoins celle-ci se crut atteinte par la comédie d'Étienne, et fit toutes les démarches possibles auprès du directeur de *Louvois* [1], Picard, et même de Bonaparte, pour empêcher la représentation. La politique n'ayant rien à voir dans la question, le Premier Consul se décida cette fois pour la liberté.

Mme Dorsan, le type de la maîtresse de pension, femme du monde et comédienne plutôt que véritable institutrice, put donc venir étaler ses grâces et son programme d'éducation attrayante, avec un mélange de futilité mondaine et de gravité solennelle propre à tromper les familles et l'opinion.

« Silence donc, mesdemoiselles, silence ! Comment, nous n'avons que trois heures d'exercices par jour, et vous ne pouvez pas vous contenir ! Vous savez cependant quel est le but de notre éducation : on doit vous établir en sortant de chez moi, et si vous n'apprenez pas à dessiner, à chanter, à danser, à faire des vers et à jouer la comédie, comment voulez-vous devenir de bonnes femmes de ménage ? »

Le maître de danse, M. Flic-Flac, qui se charge de porter la lettre des trois jeunes filles au Pacha de

1. Théâtre situé sur la place de ce nom.

Suresnes nouvellement arrivé, et qui accepte, en payement de sa course, les cachets de ses élèves sans leur avoir donné de leçon, est un Mercure d'une nouvelle espèce. Le vieux jardinier ivrogne, avec son langage aussi fleuri que son jardin, nous offre un masque tant soit peu grimaçant renouvelé des *Visitandines* de Picard. Quant au Pacha, qui n'est autre que l'amant et le prétendu de Laure déguisé en Turc, il manœuvre si bien que les trois compagnes unies par l'amitié sont bientôt désunies par l'amour et ne songent plus à épouser le même mari : la nature reprend ses droits en se prononçant pour la *monogamie*.

L'École des pères s'attaque aussi à un autre système d'éducation adopté récemment à l'égard des fils. L'ancienne société reposait sur le principe d'autorité dans la famille comme dans l'État. Après la Révolution, les liens de la hiérarchie sont rompus : le principe d'égalité prévaut : le tutoiement entre citoyens ne dure qu'un moment et tombe bientôt en désuétude ; mais il se conserve entre les pères et les fils. De l'ancienne raideur austère et glaciale qui faisait appeler un père et une mère *monsieur* et *madame* par leurs propres enfants, on est tombé dans la mollesse et la familiarité plus ou moins irrévérencieuse. Étienne, homme d'ordre et de discipline par instinct et par bon sens, dénonce et raille cet affaiblissement de l'autorité paternelle, vice et travers du temps présent. Sa critique est vive, spirituelle, sans aigreur ni déclamation, malgré le fond sérieux.

Lormeuil est un père nouveau modèle, qui se flatte d'avoir rejeté loin de lui les préjugés de la vieille éducation. Veuf, il a repris la vie de jeune homme

avec son fils aîné dont il partage les goûts et les plaisirs :

« Je suis son camarade, son confident ; nous n'avons rien de caché l'un pour l'autre ; nous ne nous quittons pas plus qu'amant et maîtresse ; nous nous tutoyons comme deux frères. Nous allons ensemble au jeu, au bal, au concert, au spectacle ; enfin, juge si nous sommes bons amis, nous nous battons tous les matins ; c'est un plaisir [1]. »

Saint-Léger, l'heureux produit de cette belle éducation, arrive bientôt tenant un fleuret à l'exemple de son père, et lui posant familièrement la main sur l'épaule, il lui raconte l'emploi de sa nuit chez une petite princesse étrangère où il a perdu tout son argent. Le père le félicite de ses progrès, et offre de partager avec lui fraternellement cent louis qui lui restent. Mais tous deux poursuivent à la fois et séparément le même gibier dans la personne de la prétendue princesse, Cidalise, une aventurière que ses créanciers viennent de dépouiller publiquement en reprenant sur sa personne le bien qui leur appartient : sa toilette et ses bijoux. La rivalité amoureuse du père et du fils, si tragique dans *Mithridate*, si comique dans *l'Avare*, manque ici d'intérêt et de gaieté, et montre tout simplement ce que la situation a de faux et d'inconvenant. C'est le fils qui fait la moue et se plaint de son père : « Il ne te manquait plus que d'être mon rival [2]. »

A vivre de la sorte, rien d'étonnant que père et fils se trouvent bientôt ruinés. Lormeuil a mangé son patrimoine, Saint-Léger le bien qui lui revenait de sa

1. Sc. III.
2. Sc. VIII.

mère ; et les deux camarades n'ont plus à mettre en commun que leur misère. Le père, dans sa détresse, croyait du moins pouvoir compter sur ce fils auquel il a tout sacrifié : il lui reproche d'avoir vendu, sans le prévenir, la terre de Saint-Léger ; le jeune homme lui oppose ses propres principes : « Ne faites jamais rien que ce qui vous paraît juste. J'avais besoin d'argent, il m'a paru juste de m'en procurer [1]. » Lormeuil, après avoir constaté l'indifférence égoïste de son fils, devra supporter les insolences du Juif Gripper, son homme d'affaires qui s'est rendu propriétaire de sa maison et lui offre une place dans sa voiture : il reconnaît bientôt la trahison de son faux ami Merville qui l'a aidé à se ruiner. Heureusement, un fils cadet, Henri, oublié par son père, est aller chercher fortune en Amérique et se montre capable de sauver l'honneur de la famille. Celui-là n'a jamais tutoyé son père, ni fait d'escrime ou de fredaines avec lui : il se contente de le secourir et de l'honorer au delà de ce qu'il mérite. Telle est la morale de la pièce à l'adresse des pères et des enfants. Lormeuil lui-même nous l'avoue en reconnaissant sa faute : « Il est bon d'être l'ami de ses enfants ; mais il faut savoir être leur père. »

Le moraliste perce ainsi à chaque instant chez Étienne, même dans les compositions légères faites en courant. C'est encore une petite leçon de morale que cette innocente comédie de *la Jeune Femme colère* tirée d'un conte de Mme de Genlis, *le Mari instituteur*, emprunté à un fabliau du XIIe siècle. Cette bluette eut le triple honneur d'être admirablement jouée

1. Sc. x.

par Mlle Mars, traduite en anglais et représentée à Londres, enfin mise en opéra-comique à Saint-Pétersbourg par Boïeldieu et Claparède.

IV

Jusqu'alors, Étienne, en homme prudent, s'était essayé sur les théâtres secondaires, passant de Louvois à Feydeau, de Favart à l'Ambigu-Comique, avant d'aborder la maison de Molière. Une petite comédie en un acte et en vers, *Brueys et Palaprat*, inaugura son entrée au Théâtre-Français en 1804. C'était à coup sûr le plus charmant lever de rideau et le meilleur début que pût offrir un jeune auteur. La pièce repose sur un rien, une pointe d'aiguille, et vaut surtout par la mise en œuvre et par le style, chose redevenue nouvelle alors, oubliée au milieu des cacophonies et des pataquès d'une société hybride où les *Mystificateurs* et les *Incroyables* ont mis à la mode l'art de mal parler. Le beau langage naturel et poli s'en est allé avec le bon goût et le bon ton proscrits un moment comme signe d'aristocratie. Étienne peut se flatter de les avoir ramenés avec son aimable comédie de *Brueys et Palaprat*. Picard et Duval nous ont fait entendre déjà l'accent du franc rire et de la vraie gaieté avec *les Héritiers*, *la Diligence à Joigny*, *la Petite Ville*. Mais le vers comique leur échappe : ils ont vainement tenté de le ressaisir, et restent condamnés à la prose, sous peine d'impuissance et de platitude irrémédiable. Ce vers, nous allons le voir briller de nouveau sous la plume d'Étienne : alerte, pimpant, avec une petite pointe de malice et de belle humeur. C'est le Gascon Palaprat, en compa-

gnie de son ami Brueys, qui nous le rapporte; il est venu à Paris pour assister au triomphe espéré de leur comédie *le Grondeur* :

Que je suis bien en droit d'accuser le destin!
De Toulouse à Paris j'entreprends le chemin,
Je m'élance à grands pas des bords de la Garonne,
Et je viens avec toi partager la couronne;
Mais pour le cher *Grondeur* que d'efforts superflus !
Je viens, je cours, j'arrive : il n'était déjà plus.

On croirait presque entendre Regnard pour l'aisance et la désinvolture. Après les saturnales jacobines de Sylvain Maréchal et consorts, à côté des vers prosaïques et négligés de Picard et de Duval, on juge si ce petit couplet devait résonner comme une agréable musique. Les spectateurs éprouvèrent alors sans doute un plaisir analogue à celui que nous causait *la Ciguë* d'Émile Augier succédant, avec sa grâce native et printanière, aux déclamations solennelles du Romantisme et aux vers bourgeois de Casimir Bonjour et d'Ancelot.

Le sujet de la pièce est des plus simples et des plus futiles, ne comportant ni grande invention, ni profonde étude de mœurs et de caractères. C'est une modeste anecdote mise en action : l'embarras trop fréquent de deux hommes de lettres qui comptent sur le succès de leur comédie pour payer leurs dettes, et même pour dîner. Cette terrible question du pot-au-feu, avec laquelle Étienne s'était vu aux prises à ses débuts, va les tourmenter aussi. Historiquement le fait n'est point exact. Brueys ou Bruis, ancien protestant converti par Bossuet, étant entré dans l'Église, se vit comblé de bénéfices, et n'eut jamais à lutter contre la misère dans un temps où l'on pouvait dire :

Pour ses élus le ciel conserve
Les bons dîners, les bons repas,
Les morceaux les plus délicats.

Cependant en devenant prêtre, Brueys avait toujours gardé la même passion pour le théâtre. Sa robe lui défendant de se compromettre avec les comédiens, il laissait à son ami et collaborateur Palaprat, un avocat de Toulouse, le soin de négocier auprès des directeurs de troupe et d'organiser les représentations. Ce fut ainsi que *le Grondeur* se trouva réduit de cinq à trois actes, d'un commun accord avec les acteurs, sans que Brueys en sût rien. La pièce allégée n'en réussit que mieux. Mais l'auteur avec sa vanité provençale reprochait à ses correcteurs d'avoir mutilé, défiguré son œuvre :

« J'en avais fait une pendule, disait-il ; vous en avez fait un tournebroche. » Brueys, qui se flattait peu de modestie, s'exprimait ainsi en parlant du *Grondeur*.

« C'est une bonne pièce. Le premier acte est excellent : il est tout de moi : le second coussi coussa ; Palaprat y a travaillé. Pour le troisième, il ne vaut pas le diable : je l'avais abandonné à ce barbouilleur. » Palaprat, qui était présent, répondait sur le même ton : « Cé couquin ! il mé dépouille tout lé jour dé cette façon ; et mon chien dé tendre pour lui m'empêche dé mé fâcher. »

Étienne a profité de la conversation, mais pour la modifier à l'avantage des deux amis. C'est Palaprat qui s'immole ici lui-même en racontant la première représentation.

Pendant le premier acte on était enchanté :
Il est de toi. Quel acte excellent ! Il me semble
Que le second vaut moins : nous l'avons fait ensemble.

On n'a pas entendu le dernier jusqu'au bout ;
Il est de ma façon : il ne vaut rien du tout[1].

La vérité, c'est que la première représentation du *Grondeur* fut en effet très orageuse, mêlée de bravos et de sifflets. Attaquée par les loges, et soutenue par le parterre, la pièce se releva complètement aux représentations suivantes et obtint le plus grand succès.

Quant à la misère des deux amis, Étienne y a trouvé l'occasion de rappeler sa vieille amitié avec Nanteuil, leurs espérances et leur gêne commune au début. Il a des vers charmants de camaraderie littéraire et un éloge de la collaboration des mieux exprimés et des mieux sentis :

Avons-nous un succès ? Tous deux il nous transporte.
Avons-nous une chute ? Elle semble moins forte.
Tel est de l'amitié le pouvoir enchanteur :
Elle adoucit la peine et double le bonheur[2].

A cet accord s'ajoute le charitable concours de cette brave et charmante Mlle de Beauval, une actrice du temps, prête à mettre son dernier bijou en gage pour tirer ses amis d'embarras. Puis l'heureuse intervention d'un troisième personnage, encore inconnu, le duc de Vendôme, que Palaprat invite crânement à dîner sans savoir ce qu'il pourra lui mettre sous la dent.

La tristesse des deux poètes se confiant leurs réflexions sur le sort de leur comédie est si plaisante qu'elle donne plus envie de rire que de pleurer :

BRUEYS.

C'en est fait, Palaprat, le bon goût est perdu,
Il faut briser sa plume et gémir en silence :
Le théâtre français touche à sa décadence.

1. Sc. I.
2. Sc. II.

PALAPRAT.

Le *Grondeur* est tombé!... Qui l'aurait pu prévoir[1]?

Puis vient le récit de la représentation, l'histoire de l'applaudisseur enragé qui tient tête aux siffleurs et auquel on crie : « Vous avez un billet de l'auteur! »

J'en ai deux, répond-il au milieu du désordre,
Deux que l'auteur lui-même a signés à mon ordre :
Les voilà, je les tiens, ils sont de cent écus.

Un malheureux créancier, qui a compté sur le succès de la comédie pour être payé, et qui s'y accroche en désespéré; tout cela est du meilleur comique, aussi bien que les réflexions de Palaprat :

Si nous en avions eu quatre de son espèce,
J'aurais bien répondu du succès de la pièce;
Nous serions aujourd'hui tout couverts de lauriers.
Aussi nous n'avons point assez de créanciers!
Ne nous exposons plus à des chutes complètes :
Pour avoir du succès, il faut avoir des dettes.

C'était déjà l'avis de César, qui dut à ses créanciers d'être nommé grand pontife, s'il faut en croire Plutarque.

La jolie scène où les deux amis attendent chacun de leur côté Mlle Beauval dont ils sont amoureux à l'insu l'un de l'autre, et cherchent à se persuader mutuellement qu'ils feraient bien de sortir pour prendre l'air, est très amusante et très finement conduite.

BRUEYS.

La journée est superbe. Il fait un bien beau temps.

PALAPRAT.

Oui, l'air plus doux, plus pur, annonce le printemps.

BRUEYS.

Je vois que tu vas faire un tour de promenade.

1. Il y a de ce comique narguant la mauvaise fortune dans *la Métromanie* de Piron.

PALAPRAT.

Je le voudrais en vain.

BRUEYS.

Pourquoi ?

PALAPRAT.

Je suis malade.

BRUEYS.

Ah ! mon Dieu !

PALAPRAT.

Jusqu'au soir je veux rester ici ;
Tu peux aller courir, si tu veux, mon ami,
Je ne me sens pas bien.

BRUEYS.

Tais-toi donc, je t'assure
Que l'air de la santé brille sur ta figure.

PALAPRAT.

Mon visage est trompeur, je souffre.

BRUEYS.

Ce n'est rien,
Il faut sortir un peu ; l'air te fera du bien[1].

Les deux amis finissent par s'avouer mutuellement qu'ils attendent une personne, sans la nommer, et conviennent qu'à la première venue, l'un cédera la place à l'autre. — On frappe à la porte, prudemment fermée pour éviter la visite des créanciers.

BRUEYS. (*Regardant.*)

C'est elle ! Oh ! ma joie est extrême.
Allons, sors, mon ami.

PALAPRAT. (*Regardant.*)

Comment donc ! sors toi-même.
Tu plaisantes, sans doute.

Mlle de Beauval, qui leur a donné rendez-vous à tous deux en même temps, rit de leur étonnement et

1. Sc. III.

de leur amour en collaboration. Elle vient leur parler du *Grondeur* et de sa chute dont le parterre est indigné : elle relève le courage de Brueys, qui veut renoncer au théâtre. Palaprat toujours Gascon invite la charmante actrice à dîner, comme il a fait déjà pour l'officier son compagnon de route. Brueys lui dit à l'oreille :

Et des fonds !

PALAPRAT.

Pour un rien, tu te laisses abattre.
Mais quand on a pour trois, on a toujours pour quatre [1].

La visite de M. Grapier, l'huissier larmoyant et sensible qui saisit et incarcère les gens avec l'aide de son recors La Douceur, n'est pas faite pour les rassurer. Mais la Providence, qui donne la pâture aux gens de lettres comme aux petits oiseaux, veille sur les deux amis. Elle leur envoie un sauveur, le prétendu officier, qui n'est autre que le duc de Vendôme, le protecteur des poètes et des actrices, reconnu bientôt par Mlle de Beauval : c'est de lui qu'elle tient le diamant qu'elle se préparait à mettre en gage. L'huissier se déclare satisfait, ayant la signature du prince. Vendôme payera le dîner, et offre aux deux poètes un pavillon pour y loger et y travailler à leur aise, en leur rappelant les vrais principes de leur art :

Soyez de la nature imitateurs fidèles,
Pour peindre les portraits, observez les modèles ;
Fuyez le faux brillant, cherchez la vérité,
Et vous irez tous deux à la postérité.

Si Vendôme, à l'exemple de Louis XIV, fait parfois des vers détestables, ainsi que le dit Palaprat, il donne au moins d'excellents conseils.

1. Sc. IV.

CHAPITRE VIII

ÉTIENNE (*suite*).

Les Deux Gendres (1810). — Longue polémique.
L'Intrigante (1813).

I

La comédie des *Deux Gendres*, n'était plus un simple lever de rideau, mais une œuvre maîtresse en cinq actes et en vers longuement conçue et préparée. Représentée pour la première fois à Paris sur le Théâtre-Français, le 11 août 1810, et à Saint-Cloud, devant LL. MM. Impériales et Royales, le 16 août de la même année, elle plaçait l'auteur hors ligne comme écrivain dramatique. Cette pièce, dont il avait fait la compagne de ses voyages et de ses rêves en Allemagne et en Pologne, arrivait fort à propos pour s'associer à l'éclat des fêtes de la paix, après la seconde campagne d'Autriche, le traité de Vienne et le mariage de Napoléon avec Marie-Louise. Heure d'ivresse et d'épanouissement incomparable. L'Empire à son apogée s'étend des bords du Tibre et du Garigliano jusqu'aux bouches de l'Elbe, ayant autour de lui un cercle de royautés vassales : Genève et Gand, Nice et Anvers, Aix-la-Chapelle et Florence, Hambourg et Rome sont des préfectures françaises. Étienne a sa part dans cette prospérité inouïe : sa pièce est jouée

applaudie partout où flotte le drapeau tricolore. Mais ce triomphe allait avoir son lendemain pour le poète aussi bien que pour le conquérant. La fortune jalouse devait faire payer cher à l'un et à l'autre ses faveurs momentanées. Tandis que Napoléon voyait se former la ligue des puissances ennemies contre ce colossal Empire qui menaçait de tout absorber, Étienne, dans sa haute position d'écrivain officiel et acclamé, sacré par l'Académie française où il venait d'avoir le pas sur son aîné Alexandre Duval, voyait s'organiser contre lui aussi la ligue des rancunes et des jalousies, guettant l'occasion de se manifester. En présence d'un succès écrasant pour ses ennemis, l'explosion se fit attendre jusqu'au jour où éclata comme une bombe l'accusation de plagiat.

On découvrit, ou plutôt on crut découvrir, que cette œuvre si admirée, si vantée d'Étienne, était une simple copie, le résultat d'une fraude habilement dissimulée. Dès le premier jour, Geoffroy avait bien signalé la parenté de la pièce avec *les Fils ingrats* de Piron, et même avec le *Roi Lear* de Shakespeare, mais en reconnaissant tout ce que l'œuvre avait de personnel, de méritoire, et même de supérieur pour le style et l'exécution. Le critique, si malveillant qu'il fût par nature, avait constaté loyalement le succès légitime :

« Il y a dans le détail, disait-il, une foule de vérités finement exprimées, plusieurs tirades qui annoncent dans M. Étienne le goût de la bonne comédie et le talent d'écrire : on y remarque un grand nombre de mots piquants et de rencontres heureuses..... Cette représentation a été très brillante. La pièce a été applaudie d'un bout à l'autre, et l'on a demandé l'auteur avec l'empressement le plus vif. »

Mais la découverte d'un certain manuscrit à la Bibliothèque Impériale vint offrir à la malignité publique et aux nombreux jaloux et adversaires du poète un élément de discussions sans fin. Dans un temps où les guerres de plume étaient étouffées sous le bruit d'autres guerres plus retentissantes et plus coûteuses pour l'humanité, cette comédie devint l'occasion d'une grande bataille littéraire qui passionna la presse et l'opinion. Le gouvernement n'était pas fâché de trouver un dérivatif aux préoccupations qu'éveillaient le divorce avec Joséphine, le blocus continental, et la perspective de nouvelles luttes à l'horizon.

L'orage des *Deux Gendres* éclata en même temps que la rupture avec l'empereur Alexandre, l'ami de la veille, sur le radeau de Tilsit. C'était sans doute un mince sujet, donné en pâture aux esprits; mais dans cette longue diète imposée à la liberté et à l'opinion publique après les tempêtes de la Révolution, on s'était habitué à se contenter de peu. La querelle des *Deux Gendres* remplit donc, un moment, tous les échos de la presse.

Peut-être serait-ce lui faire beaucoup d'honneur que de la comparer à celle du *Cid* de Corneille, et pourtant il y a là plus d'une analogie et plus d'une triste similitude qui n'est point à l'honneur des gens de lettres. On se rappelle comment Corneille vit subitement ses admirateurs et ses amis de la veille, les Scudéry, les Mairet, se tourner brusquement contre lui après le succès du *Cid*, l'accusant d'attentat aux règles d'Aristote, et en outre de plagiat. Un ci-devant ami d'Étienne, M. Lebrun-Tossa, joua le même rôle odieux et ridicule en prétendant lui avoir communiqué

le manuscrit d'une pièce analogue à celle des *Deux Gendres*, dont il avait dû beaucoup profiter.

Ce témoin à charge, dans ses prétendues révélations, ne faisait qu'obscurcir et embrouiller la question, attisant le feu au lieu de l'éteindre. Depuis, Sainte-Beuve, revisant ce procès à cinquante ans de distance, alors que toutes les passions sont amorties, reconnaît la partialité et la mauvaise foi des ennemis d'Étienne, mais reproche en même temps à l'auteur d'avoir gardé si longtemps le silence au lieu d'avouer franchement, non pas un larcin, mais un emprunt très légitime. Dans le premier moment, Étienne laissa passer toutes ces accusations sans y répondre, se contentant de recueillir les applaudissements du parterre, les éloges de l'Académie, qui ne songeait point à mettre sa pièce en jugement comme elle avait fait jadis pour le *Cid*. Il y joint le bénéfice de trois éditions successives bientôt épuisées, chose rare alors. Occupé d'ailleurs par un deuil de famille, la mort de sa mère, il chargeait un de ses lieutenants et collaborateurs au *Journal de l'Empire*, un fin et délicat critique, Hoffmann, que nous retrouverons plus tard sur le terrain de la comédie, de tenir tête aux assaillants. Hoffmann, qui avait rompu jadis plus d'une lance avec Geoffroy, se jeta dans la mêlée, daubant sur M. Lebrun-Tossa, auquel il demande compte de son double rôle, s'enquérant ironiquement s'il faut attribuer à M. Tossa les contradictions de M. Lebrun, ou à M. Lebrun les trahisons de M. Tossa. En même temps il reprenait avec une grande abondance de preuves et d'arguments cette question du plagiat, en rappelant que les mêmes reproches avaient été adressés à Corneille, à Molière, à Racine, à tous les maîtres de la scène, ainsi qu'elle

l'a été de nos jours à tel ou tel de nos plus féconds auteurs dramatiques. On oublie trop que, dans le domaine des lettres et principalement du théâtre, tout sujet comme toute proie appartient au génie ou même au simple talent, qui sait s'en emparer par droit de conquête.

Après avoir longtemps gardé le silence, Étienne se décida enfin à répondre dans la préface de sa quatrième édition, où il s'amuse à raconter les divers épisodes de cette interminable querelle qui fit de lui, un moment, l'homme le plus applaudi et le plus sifflé de Paris.

« L'un assurait que j'avais trouvé ma comédie toute faite dans les papiers d'un émigré français mort à Kœnigsberg ; l'autre, que j'avais profité d'une pièce sur le même sujet remise à M. Fleury, et qu'après la représentation de mon ouvrage, l'auteur y avait reconnu un grand nombre de ses vers. Celui-ci prétendait que j'avais traduit la pièce de l'italien, et citait même le théâtre dans lequel je l'avais prise; celui-là, qu'elle avait été jouée à Londres et que j'avais trouvé le moyen d'en faire venir un exemplaire, malgré le blocus continental. Mais ce n'est encore rien que tout cela. Depuis quelques jours on a fait une découverte bien autrement importante : un jeune antiquaire, me dit-on, a trouvé une comédie dans un manuscrit de la bibliothèque, intitulé *Conaxa, ou les Deux Gendres dupés.* Le soir même il a annoncé cette bonne fortune au milieu des salles enfumées de l'Athénée de Paris, et le lendemain, au café Tortoni, on en débitait la nouvelle en même temps que la liste de la Bourse et le cours des effets publics. »

Cette histoire si gaiement contée nous donne une

idée de l'intérêt que le public avait pris à la querelle. Ce qu'il y a de vrai au fond, c'est que le sujet était en circulation depuis longtemps avant l'œuvre d'Étienne. Celui-ci, du reste, bien que son aveu soit un peu tardif, ne cherche à renier aucun de ses devanciers. Il reconnaît que Piron avait déjà donné sa faible ou médiocre comédie des *Fils ingrats*. Avant lui un vieux fabliau avait fourni la matière d'une moralité à l'un de nos charpentiers dramatiques de la fin du XVIe siècle. Étienne cite lui-même dans sa préface une pièce représentée en 1589 avec ce titre : « *Le Mirouer ou l'exemple des enfants ingrats pour lesquels les pères et mères se destruisent pour les augmenter, qui à la fin les décognoissent.* » Andrieux de son côté lui signale, dans un ancien recueil intitulé *l'Esprit des conversations agréables*, par Gayot de Pitaval, l'histoire de Jean Conaxa, riche marchand d'Anvers qui, après s'être dépouillé de ses biens en faveur de ses deux filles et de ses deux gendres, se voit indignement traité par eux et s'en venge de la façon la plus piquante.

C'est probablement de cette nouvelle qu'est sortie la comédie de *Conaxa*, jouée au collège des Jésuites de Rennes en 1720, œuvre d'un Jésuite inconnu dans lequel les uns ont cru voir le P. Larue, les autres le P. Ducerceau, le grand pourvoyeur dramatique des collèges. Les ennemis d'Étienne pensèrent l'avoir pris cette fois la main dans le sac. On fit grand bruit de ce *Conaxa* qui dormait bien paisiblement parmi les manuscrits inédits de la bibliothèque. L'Odéon, par esprit de concurrence avec le Théâtre-Français, eut le courage de risquer sur la scène la vieille pièce scolaire et surannée. Elle ne put résister à l'épreuve de

la représentation, et mit en relief l'accablante supériorité de la comédie nouvelle. Pour que rien ne manquât à la comparaison, Étienne fit imprimer à ses frais l'essai dramatique du Jésuite, et se justifia victorieusement devant les lecteurs et les spectateurs impartiaux.

La guerre n'en continua pas moins, ardente, acharnée, sous forme de brochures, de pamphlets, de chansons, de parodies et de caricatures. On vit paraître successivement : *Lettre d'Alexis Piron à M. Étienne*, *Lettre de Nicolas Boileau à M. Étienne*, *l'Étiennéide*, *le Martyre de saint Étienne*. De toutes ces charges et ces parodies, la plus amusante et la plus inoffensive fut le *Cadet-Rousselle beau-père*, de Dumersan, qui faisait alors ses débuts de vaudevilliste.

En somme, cette pièce des *Deux Gendres* méritait-elle tout le bruit, la faveur ou la haine dont elle fut l'objet ? Étienne avait eu le rare et précieux talent de rajeunir et de s'approprier un sujet traité déjà plus d'une fois, de réussir là où avait échoué Piron, et de justifier ce vers d'Horace :

Difficile est proprie communia dicere.

Le sujet pouvait aisément tourner au drame sombre comme le *Roi Lear* de Shakespeare, ce vieux père que l'ingratitude de ses filles et de ses gendres a rendu fou ; ou tout au moins à la comédie larmoyante comme *l'École des Mères* de La Chaussée. Étienne a su se préserver de cet écueil et conserver à son œuvre le vrai caractère de la comédie, en faisant dominer le rire, le trait mordant et satirique, associé à une haute leçon de moralité. Tout au plus y trouverons-nous une larme au coin de l'œil de la fille repentante,

un cri de colère ou d'attendrissement du père, bientôt couvert par l'ironie et l'amertume d'une âme justement blessée. Dans la pièce de Piron, le vieux Géronte et ses fils sont d'assez pauvres personnages sans relief ni caractère : tout l'honneur de l'action et du dénouement revient au valet Pasquin et au métayer Grégoire. Eux seuls ont de la verve et de l'esprit.

Aux fils de Piron, Étienne a substitué les gendres, dont l'ingratitude est moins révoltante que celle de ses propres enfants. Il a de plus le grand mérite d'avoir fait d'eux autre chose que des égoïstes ou de mauvais cœurs vulgaires, sans physionomie ni personnalité distincte. Malgré les périls de la comédie à une époque où le pouvoir lui laissait peu de liberté, il leur a donné un cachet contemporain. L'un, Dalainville, est du nombre de ces fonctionnaires parvenus et ambitieux, infatués de leur personne et de leur fortune, rêvant, comme le Dorval de Picard dans *Médiocre et Rampant*, un ministère ou une ambassade, une de ces hautes charges où le savoir-faire vous conduit souvent plus sûrement que le savoir. Mais pour cela il faut jeter de la poudre aux yeux, gagner l'opinion et, avec elle, la faveur d'un maître tout-puissant, éblouir le monde par l'éclat de ses fêtes et de ses vertus, par son influence apparente, se faire ainsi des prôneurs et des clients, dont il se soucie peu au fond, ne songeant qu'à lui-même :

Protégeant tout le monde et n'obligeant personne[1].

Homme correct au dehors, jouant le dévouement

1. Acte II, sc. XIII.

au bien public, mais n'ayant de vertu que pour la montre; au dedans, sans âme, sans caractère, sans affection même pour sa femme, dont il excite la vanité et qu'il rend responsable de sa brouille avec son beau-père, sacrifiant tous les devoirs de la vie privée, de l'amitié, de la famille, à une mesquine ambition.

C'est ainsi que, n'ayant plus de place à sa table ni dans sa maison, ni dans son cœur, pour ses parents, il prépare une fête splendide en l'honneur d'étrangers qu'il connaît à peine, qu'il n'estime et n'aime guère, et dont il est encore moins aimé. Mais il faut les conquérir ou les désarmer à tout prix : la politique l'exige. Aussi, à l'heure de recevoir tout ce beau monde, quelle est sa mauvaise humeur de voir sa femme arriver tout éplorée, lui racontant le brusque départ et la menace d'un père irrité :

> Essuyez donc ces larmes ;
> C'est fort essentiel, je vous en avertis :
> *Ceux qui dînent chez moi ne sont pas mes amis.*

Un mot toujours vrai, qu'ont pu répéter plus d'une fois les hommes politiques et les ministres sous tous les régimes.

Le second gendre, Dervière, est un intrigant et un vaniteux d'une autre espèce. Plus modeste d'apparence et visant moins haut, c'est un philanthrope en théorie et un ladre en pratique, inventeur d'une *soupe économique* et du *jeûne alimentaire*, ayant un tel amour de l'humanité en général qu'il se croit dispensé de l'aimer en particulier dans la personne de ses proches et de ses serviteurs. Homme de finance et spéculateur habile, plus prodigue de paroles que d'argent, il fait de magnifiques rapports sur l'escla-

vage des nègres, sur les enfants abandonnés, etc. A ce prix, il est prôné dans les journaux et se pose comme le défenseur attitré des classes souffrantes.

> Il s'est fait bienfaisant pour être quelque chose,

nous dit son beau-père Dupré, qui se charge de le démasquer dès le premier acte en le raillant sur son zèle humanitaire :

> Mais où sont, s'il vous plaît, les heureux que vous faites ?
> Je n'en ai, jusqu'ici, vu que dans les gazettes.
> Avez-vous obligé des parents, des amis ?
> L'humanité pourtant respire en vos écrits :
> Vous y plaignez le sort des nègres de l'Afrique,
> Et vous ne pouvez pas garder un domestique [1].

Aussi ce charitable gendre a-t-il pris soin de rendre sa maison insupportable pour le malheureux beau-père qu'il doit loger six mois de l'année. Il n'est guère plus tendre que Dalainville à l'égard du jeune Charles, un parent qui peut devenir un embarras, qui s'avise d'aimer sa cousine Amélie, et, chose plus grave, d'en être aimé.

Ce rôle du philanthrope solennel et déclamateur appartient déjà au XVIIIe siècle. Il est représenté alors avec conviction par Diderot dans *le Fils naturel* et *le Père de famille*. On est philanthrope à la cour de Louis XVI, où l'on donne, selon Michelet, de grandes fêtes et de petites aumônes. La fraternité révolutionnaire en fait une vertu obligatoire. Robespierre et Marat se piquent de philanthropie, même en appelant à leur aide la guillotine. De nos jours, elle est encore une des alléchantes amorces tendues

1. Acte I, sc. VIII.

à la démocratie par les saint Vincent de Paul de la politique. C'est à cette classe d'exploiteurs qu'appartient déjà Dervière, un banquier spéculant sur la bienfaisance comme sur les fonds publics, et finissant par y trouver son compte.

Les deux beaux-frères, courtisans de l'opinion qu'ils s'efforcent de séduire et de tromper, en sont aussi les justiciables et les esclaves. S'ils s'inquiètent peu de leurs devoirs de famille, ils tremblent à l'idée du *qu'en dira-t-on* et songent qu'un scandale, un éclat public, le récit de leur ingratitude et de leur brouille avec leur beau-père, peut les compromettre, les livrer aux coups de langue de leurs ennemis, et leur enlever la chance des hautes positions qu'ils ambitionnent. Aussi, pour éviter un pareil accident, tous deux, dépouillant leur morgue et leur insolence, s'aplatiront devant le vieillard qu'ils ont outragé la veille et dont ils implorent le pardon. Ils courtisent l'ami Frémont, le rude et franc conseiller dont ils maudissent la présence, mais qu'ils supplient d'intervenir en leur faveur auprès de leur beau-père. Dans leur abaissement, ils vont jusqu'à flatter le jeune Charles, qui s'est vu tout à l'heure si mal reçu : ils cajolent le vieux domestique Comtois, qu'ils chassaient naguère comme un chien galeux ou comme une bouche inutile. La vengeance sera complète quand, sur la foi d'une nouvelle fortune mise en réserve par le vieillard, la cupidité s'ajoutant à la crainte de l'opinion, les deux gendres offriront de restituer les biens qu'ils ont reçus.

S'il a su donner à ces personnages principaux un caractère nouveau emprunté à la société contemporaine, l'auteur a surtout le mérite d'avoir sauvé le

rôle du père. Au lieu de faire de l'honnête et bon Dupré un de ces pères traditionnels de comédie, comme l'est encore le Géronte de Piron dans *les Fils ingrats*, faible, simple, crédule et bonasse jusqu'à la sottise, né pour être la dupe de ses enfants et de ses valets, Étienne lui prête, avec un grand fonds de bonté, un esprit fin, caustique et mordant qui, par ses boutades, semble parfois compromettre ses gendres plus prudents et moins sincères que lui. Le vieux Dupré jette un regard de dédain sur ce monde officiel auquel on sacrifie tout, ses parents, ses amis, sa fortune et parfois son honneur. Quand on lui parle d'un grand festin qui se prépare dans la maison, il oppose à ces repas de gala le charme des dîners de famille :

Dans le grand monde il est aisé de deviner
Quelle sorte de gens on rencontre à dîner.
Des hommes en faveur, de graves personnages,
Qu'on a soin d'inviter pour avoir leurs suffrages;
Quelques seigneurs venus des pays étrangers,
. . . . . .
Certains mauvais plaisants courant toujours le monde,
Devinant un repas une lieue à la ronde.
. . . . . .
D'autres dont l'industrie est la seule ressource,
Vrais courtiers de bureau, politiques de bourse,
. . . . . .
Qui, tour à tour agents de plaisirs et d'affaires,
Par leur impertinence indignent tout Paris,
Et se sont fait un nom à force de mépris.
. . . . . .
Eh ! quel plaisir pourrais-je avoir dans ce repas,
Entre des gens si hauts et des hommes si bas ?
Parlez-moi d'un festin où l'amitié s'épanche,
Où l'on cause, où l'on rit, d'une gaieté bien franche.
. . . . . .
Mais il faut à tout prix que de nos jours on brille,
Et le bon ton n'est plus de dîner en famille [1].

1. Acte I, sc. IV.

Le bonhomme raille volontiers comme le Dupuis de Collé, avec moins d'amertume et de scepticisme. Cependant la tendresse l'emporte quand il voit arriver sa fille repentante et sa petite-fille qui lui fait part de ses chagrins amoureux. Mais, après avoir cédé trop longtemps, poussé à bout par une dernière injure, excité par les vertes remontrances de son ami Frémont, il rentre dans sa dignité de père offensé, et tient bon cette fois contre les câlineries intéressées de ses gendres qui essayent de le ressaisir. En vain ceux-ci se jettent à ses genoux pour le supplier de les accompagner à la soirée du ministre, où sa seule présence démentira tous les mauvais bruits : il y va de deux portefeuilles à perdre ou à gagner. En vain Dalainville prend les engagements les plus formels :

> Je promets pour le coup d'obliger vos amis,
> Je les placerai tous.
>
> DERVIÈRE.
>
> Moi, j'aurai les finances,
> Je pourrai contenter toutes vos connaissances [1].

Le vieillard reste inflexible comme l'Œdipe à Colone sourd aux supplications de Polynice et laissant tomber sa malédiction paternelle sur ses fils ingrats. Autant l'effet est tragique dans Sophocle, autant il est comique ici. On s'amuse et l'on rit de la déconvenue des spéculateurs ambitieux.

Rentré en possession de son bien, non par l'effet d'un remords, mais par un calcul intéressé de ses gendres qui le croient redevenu riche, Dupré triomphe

1. Acte IV, sc. XII.

et, avec une légère pointe de malice, leur adresse cette sage leçon :

> Mes gendres, je vous dois un conseil salutaire :
> . . . . . .
> Vous avez des enfants, méritez leur amour ;
> Mais si vous redoutez de trop souffrir un jour,
> N'ayez jamais pour eux de lâche complaisance,
> Et ne renoncez point à votre indépendance[1].

Conclusion parodiée d'une façon assez plaisante dans le *Cadet-Rousselle beau-père*, de Dumersan :

« Ne donnons jamais rien à nos enfants, si nous voulons qu'ils aient pour nous une reconnaissance égale à nos bienfaits. »

La pièce nous paraît aujourd'hui tant soit peu terne et froide, si on la compare au brio et à l'entrain de la comédie moderne. Mais pour le temps elle était un progrès, un retour aux traditions trop oubliées de bon goût, de style soigné et de haute moralité.

II

Sainte-Beuve, après avoir rappelé le succès des *Deux Gendres*, ajoute :

« La comédie des *Deux Gendres* était-elle une fin, le dernier mot d'un talent arrivé à son plus haut terme, ou n'était-ce qu'un point de départ et un premier pas dans la grande carrière ? — « J'attends « M. Étienne à sa seconde comédie », disait plus d'un bon juge. Cette seconde grande comédie ne vint pas. *L'Intrigante*, pièce faible et froide, fut heureusement frappée d'un interdit qui la sauva de sa mort naturelle. »

1. Acte V, sc. II.

Faut-il donc remercier la censure d'avoir épargné au public l'ennui, et à l'auteur l'échec d'une œuvre peu divertissante, et nous croire nous-même dispensé d'en parler ici ? Cette manière de passer l'éponge sur un travail manqué abrège sans doute la tâche du critique : mais la pièce d'Étienne mérite-t-elle tant de dédain ? Ce qui nous intéresse en elle, au point de vue rétrospectif, est précisément ce qui la fit interdire et la rendit suspecte à Napoléon : ce côté de la société contemporaine auquel l'auteur revenait sans cesse par instinct, par système, avec certaines précautions indispensables alors, mais comptant toujours un peu sur les privilèges du poète comique, et ne soupçonnant pas quels obstacles il allait rencontrer.

L'Intrigante eut, comme *les Deux Gendres*, l'honneur d'être représentée tour à tour au Théâtre-Français et à Saint-Cloud devant la Cour. Ce fut là son malheur et sa pierre d'achoppement. Après avoir évité les griffes de la censure, qui s'était contentée de quelques retouches et suppressions, après avoir bravé les efforts de la cabale réduite à l'impuissance, la pièce comptait déjà douze représentations quand un *veto* impérial vint la frapper.

Les temps d'ailleurs étaient peu propices. On était au mois de mars 1813. L'étoile de Napoléon commençait à pâlir. Il était venu prendre quelques jours de repos à Saint-Cloud, mécontent, inquiet, irritable, peu disposé à rire et à laisser railler, même de la façon la plus innocente, les hommes et les choses de son gouvernement, de cette société dont il était l'âme et l'organisateur. Comme ce géant de la fable dont l'oreille était si fine qu'il entendait germer le blé, Napoléon saisissait, fût-ce de Berlin, de Varsovie,

de Moscou, le moindre soupir de la liberté, le moindre signe d'opposition. *L'Intrigante*, dans la solitude de Saint-Cloud, n'était guère propre à le divertir ni à le calmer. Cette baronne, entremetteuse du grand monde, qui se flatte de négocier des alliances entre les familles de la noblesse et celles de la finance et du haut commerce, avec l'assentiment et la complicité de la Cour, avait le tort de rappeler à l'Empereur certaines pressions césariennes, dont il avait usé lui-même pour fondre les deux noblesses et faire passer les filles des grandes familles, des grands industriels et des grands capitalistes aux bras de ses maréchaux, de ses chambellans et de ses ambassadeurs. Cette marchande de faveurs qui se vante de faire donner à Sainville, comme dédommagement d'un mariage manqué, un brevet de colonel, loin d'égayer Napoléon, ne fit que l'agacer et l'exaspérer. Se tournant vers son état-major avec une mauvaise humeur visible : « Il n'y a que moi, dit-il, qui fasse les colonels. » Décidément, cet homme-là n'était pas né pour comprendre la comédie.

La timide docilité du comte de Saint-Phar, n'osant prétendre à la main de Julie sans consulter la Cour dont il attend les instructions, avait aussi le tort de représenter trop fidèlement peut-être ce despotisme d'une volonté suprême s'imposant à tous et sur tout, même en matière de sentiment. Ce vers échappé à la baronne, impatientée de ces hésitations et de ces lenteurs :

> Et je crois qu'il attend un décret pour penser,

rappelle cette réponse de Talleyrand à qui l'on demandait :

« Que pensiez-vous sous l'Empire ? — Je ne pensais pas. » — Ce trait, décoché en passant, n'était-il pas, à l'insu de l'auteur et contre ses intentions, une concession, une avance faite aux idéologues, ces pires ennemis de l'Empire? Le public des salons et des académies ne manquerait pas de le souligner, de l'applaudir, en riant des ilotes brodés et chamarrés de la Cour.

D'un autre côté, cette fière indépendance du marchand qui prétend disposer à son gré de sa fille comme de sa maison, sans redouter ni subir l'influence de la Cour, et répondant aux menaces de la baronne :

Je suis sujet du prince et roi dans ma famille[1],

n'a-t-elle pas l'air d'un défi jeté au pouvoir absolu, d'un blâme à l'adresse de ceux qui ont pu contraindre ou fléchir à certains jours? Le mécontentement du maître éclata en vrai coup de foudre. Malgré la position officielle de l'auteur et son dévouement bien connu aux institutions impériales, la pièce, interdite sur tous les théâtres et saisie chez tous les libraires, alla rejoindre au pilon l'*Allemagne* de Mme de Staël.

L'année suivante, 1814, les Bourbons rentraient à Paris, précédés par une avant-garde de cosaques et de uhlans, mais apportant avec eux le doux appât de la liberté, si propre à séduire les hommes d'intelligence, les écrivains et les penseurs écrasés sous l'Empire. Une lettre flatteuse du comte Beugnot avertit bientôt Étienne que le Roi, en prince éclairé et ami des arts, avait levé l'interdit jeté sur *l'Intrigante*. La lettre du ministre parut dans tous les journaux

1. Acte III, sc. IX.

royalistes avec commentaire sur la différence des deux régimes. Si vive que fût la tentation de voir reparaître sa comédie au théâtre, Étienne, en homme d'honneur, refusa l'offre qui lui était faite, et, dans une réponse très digne, exposa les motifs de son refus :

« Quand ces mots : *défendu sous tel ou tel régime*, auront perdu leur influence, je me déciderai peut-être à remettre *l'Intrigante* sous les yeux du public : mais jusque-là je garderai soigneusement cet ouvrage dans mon portefeuille, résolu de ne point donner lieu, par ma faute, à des réflexions désobligeantes pour celui dont j'ai reçu des bienfaits. La défense d'une comédie n'est pas un malheur pour un auteur dramatique : mais l'ingratitude est un malheur pour tout le monde. »

Belle leçon dont se moquaient sans doute les Talleyrand et les Fouché, mais qui n'en est pas moins plus honorable encore pour l'écrivain que pour l'Empereur.

Six mois plus tard, au retour de l'île d'Elbe, Napoléon, recevant une députation de l'Institut conduite par Étienne, rendit hommage à la courageuse fidélité du poète, et, détachant sa croix pour la lui coller sur la poitrine, le nomma membre de la Légion d'honneur. Chose curieuse ! Étienne, ancien secrétaire du ministre d'État, directeur du *Journal de l'Empire*, de la division de la presse et des beaux-arts, membre de l'Académie française, n'était pas encore simple chevalier sous le premier Empire : sous le second, et même de nos jours, il eût été tout au moins officier ou commandeur. Ainsi cette œuvre, qui avait attiré sur l'auteur les rigueurs du pouvoir, devint pour lui

l'occasion d'une réparation solennelle, que la Restauration se réservait de lui faire payer cher en l'excluant bientôt à la fois de la Légion d'honneur et de l'Institut. Par ce côté du moins, si médiocre qu'elle fût au point de vue littéraire, cette pièce de *l'Intrigante* méritait l'honneur d'un souvenir.

CHAPITRE IX

LES SATELLITES DE LA COMÉDIE IMPÉRIALE.

Planard (1783-1835). — Georges Duval (1773-1836). — Emmanuel Dupaty (1775-1851).

I

Après Lemercier, le poète cyclopéen couronné du double laurier d'*Agamemnon* et de *Pinto*, après Picard, Alexandre Duval et Étienne, ces trois coryphées de la comédie impériale, nous arrivons aux satellites, aux étoiles de troisième ou quatrième ordre : un certain nombre d'esprits faciles, aimables, enjoués ou facétieux, qui ont abordé un moment la comédie sérieuse, puis, dégoûtés des périls ou des difficultés du genre, se sont réfugiés dans l'opéra-comique et le vaudeville : petites provinces où la censure exerce moins ses rigueurs.

Parmi ces secondes recrues de la comédie, nous trouvons d'abord Planard, connu surtout par ses opéras-comiques : auteur d'un libretto fameux immortalisé par la musique d'Hérold, *le Pré aux Clercs*, qui appartient à la fin de sa carrière dramatique (1833). Planard, fils d'un riche financier de Montauban, semblait devoir être un des heureux de ce monde, n'ayant qu'à jouir de leur fortune et de leur esprit. La Révolution vint le frapper comme tant

d'autres : son père jugea prudent de prendre la route de l'émigration. Resté en France avec sa mère, le jeune Planard fut jeté en prison sous la Terreur, et n'en sortit qu'après le 9 Thermidor. Malgré les épreuves de son enfance, on ne voit pas que le ressentiment lui ait laissé ni fiel ni aigreur dans l'âme. Venu à Paris pour faire son droit, il se sent vivement attiré vers le théâtre : il y trouve un passe-temps agréable pour l'esprit, et bientôt une fortune et une réputation honorable, sans tapage et sans fracas. Après s'être essayé dans la comédie, où il n'apporte ni la verve comique de Picard, ni la fécondité dramatique d'Alexandre Duval, ni le talent littéraire d'Étienne, il se cantonne plus volontiers dans l'opéra-comique, dont il devient, avec sa veine aimable et facile, un des plus actifs collaborateurs.

La comédie telle qu'il la conçoit et l'exécute n'exige pas une longue étude ni une profonde observation : elle consiste en une trame légère tissée sur une intrigue peu compliquée. L'action se passe volontiers en Espagne, cette terre de la galanterie, des duègnes et des jaloux, ce pays des Don Juan et des Almaviva. La pièce intitulée *le Paravent*, en un acte et en vers (1807), nous offre l'image assez exacte d'un genre qui rappelle les proverbes de Carmontel, en attendant ceux d'Alfred de Musset. Les personnages imaginaires ne sont ni du Directoire, ni de l'Empire, mais de telle époque que l'on voudra : ils s'appellent *le Prince*, *Alonze*, *Éléonore*, *Béatrix*, simples noms de passe faits pour un monde de fantaisie. Le succès de la comédie fut en partie dû au gentil rôle du page Léon, joué par Mlle Mars, qu'on était heureux de revoir habillée en garçon, sous les traits d'un autre

Chérubin, babillard, étourdi, amoureux de toutes les femmes, et faisant son noviciat sous la conduite du Prince, grand coureur d'aventures galantes, tels que l'étaient volontiers les princes du temps passé. De nos jours leur métier est devenu plus difficile et moins divertissant.

Le Portrait de famille (1809), un acte en vers libres, nous ramène à ce monde ingrat des héritiers où nous ont conduits déjà Picard et Alexandre Duval. Ici le fond est beaucoup moins comique, les observations moins plaisantes et surtout moins profondes. Planard est un conteur habile à mettre une anecdote en action, plutôt qu'un moraliste capable de creuser un sujet. Médiocre prosateur et médiocre poète, la forme même qu'il emploie le plus volontiers, celle des vers libres et inégaux, la plus commode pour un talent facile et négligé comme le sien, nous prouve plus d'aptitude à l'opéra-comique qu'à la véritable comédie.

La Nièce supposée, comédie en trois actes et en vers réguliers, jouée au Théâtre-Français le 22 septembre 1813, et à Saint-Cloud devant l'Impératrice le 14 octobre suivant, appartient, avec la plupart des autres pièces de Planard, au genre de la comédie d'intrigue, sans grande complication. « C'est, dit Geoffroy, un petit roman peu intrigué, bien dialogué, agréablement assaisonné de sentiments, de naïvetés, de petits mots, de traits d'esprit, de détails piquants et de jolies scènes. » Il n'y a là ni le piment, ni le brio, ni le pathétique qu'ont introduits nos auteurs modernes, mais quelque chose de plus simple et de plus naïf.

Cette comédie nous donne l'idée la plus complète du genre de Planard. Qu'y voyons-nous, en effet? Une

navette subtile et délicate habilement conduite, des nuances de sentiment plutôt que des passions fortes, de minces aiguillons qui sollicitent et troublent doucement les âmes sans les exaspérer : un petit jeu assez semblable à celui de Marivaux et d'Alfred de Musset, avec la différence du style et de l'esprit, très inférieurs chez Planard, il faut l'avouer. Geoffroy nous semble avoir bien apprécié cette œuvre en disant : « Ce n'est pas une comédie de caractère où l'on se propose de peindre les mœurs; c'est un agréable imbroglio où l'on peint les tracasseries, les inquiétudes, les embarras de l'amour : ce ne sont pas les mœurs générales et communes de la société, ce sont les mœurs générales et communes qu'on est convenu d'exposer au théâtre, quand on n'a point de mœurs particulières, de vices et de ridicules à peindre. Le succès a été des plus brillants, et les acteurs y ont beaucoup contribué. » C'était là, comme pour certaines pièces de nos jours, une des grandes attractions du temps. Fleury, Armand, Michelot, Thénard, Mlle Mars jouant le rôle touchant de l'Américaine déguisée en villageoise, Mlle Bourgoin le rôle spirituel de Laure, toute l'élite de la Comédie-Française soutenant une pareille œuvre, ne pouvaient manquer d'enlever les applaudissements.

II

A côté de Planard nous placerons Georges Duval, moins fameux, lui aussi, par ses comédies que par ses opéras-comiques et ses vaudevilles, où il est le collaborateur d'Armand Gouffé, de Désaugiers, de Radet, de Brazier et autres gais rimeurs et viveurs

d'alors. N'ayant rien de commun avec Alexandre Duval que le nom, ancien séminariste défroqué, clerc de notaire, puis sous-chef de bureau à l'intérieur, il est devenu l'un des actifs pourvoyeurs de nos théâtres secondaires, et a fourni à l'Odéon quelques pièces, dont l'une surtout : *Une journée à Versailles* (1814), est demeurée au répertoire. Moins écrivain encore que Planard, Georges Duval songe avant tout à divertir son public, et y réussit souvent. *Une journée à Versailles, ou le Discret malgré lui*, est un de ces imbroglios compliqués dans lesquels Scribe va exceller bientôt.

La comédie est des plus drôles et des plus divertissantes d'un bout à l'autre : d'une gaieté douce et tempérée, sans rien de sérieux ni de profond. Tous ces personnages sont de simples marionnettes que l'auteur met en mouvement pour les faire manœuvrer comme des pions sur la table d'un échiquier. Il s'agit de ressaisir une correspondance compromettante échangée entre une jeune fille imprudente devenue depuis une honnête femme, et un jeune étourneau bavard et fanfaron qui reste au fond un honnête homme. Nous ne sommes pas encore au temps des *Alphonse* et autres chenapans de la galanterie moderne.

Mais il nous faut reconnaître, ce que l'auteur n'a pas avoué lui-même, que cette pièce amusante est imitée et presque traduite d'une comédie de Kotzebue intitulée *le Discret involontaire, ou le Voyage de Berlin à Potsdam*. Cette fois du moins, si Duval s'est montré discret, ce n'était pas malgré lui.

III

Comme Planard et Georges Duval, Emmanuel Dupaty, l'auteur de *l'Antichambre* et des *Voitures versées*, le collaborateur de Dalayrac et de Boïeldieu, appartient à l'opéra-comique et au vaudeville plus qu'à la comédie. Personnage assez bizarre et fantasque, esprit fringant, pimpant, sémillant, étourdi, tout empreint encore des élégances de Dorat et de Florian, moins célèbre par ses œuvres que par ses aventures et ses mésaventures littéraires; marin, homme du monde, improvisateur de couplets et demi-poète à ses heures, bretteur de plume et d'épée, officier de la garde nationale et académicien, tour à tour apologiste du 18 Brumaire, emprisonné un moment sous le Consulat, directeur et chroniqueur des fêtes de la Cour sous l'Empire, royaliste en 1814, libéral sous la Restauration, conservateur sous Louis-Philippe, il a pu, comme tant d'autres, occuper et mériter une place dans le *Dictionnaire des Girouettes*, à une époque où le vent de l'opinion change si fréquemment. Avec cela, aimable et galant homme, plein d'honneur et de cœur, il en a plus d'une fois donné la preuve, notamment dans ce poème courageux où il flétrit les *Délateurs*, au lendemain de l'assassinat du maréchal Brune, et en face des massacres du Midi. Son père, un vaillant magistrat, l'auteur des *Lettres sur l'Italie*, avait jadis pris la défense de La Chalotais et tenu tête au chancelier Maupeou, qui l'envoya en prison.

Emmanuel Dupaty est de cette race intrépide et batailleuse. Enrôlé sur la flotte en 1792, il assistait au combat où périt le *Vengeur* en 1794, et

eut l'honneur de sauver le bâtiment qu'il montait.

Après sa campagne maritime, Dupaty vint à Paris vers 1797. Jusqu'alors il n'avait songé qu'à la marine : une soirée à l'Opéra-Comique décida de sa nouvelle vocation. Dès 1798, il s'annonçait comme un élève et un émule de Florian, le grand maître des *Arlequinades*, et faisait jouer sur les petits théâtres *Arlequin journaliste*, *Arlequin sentinelle*, *Arlequin tout seul*. Bientôt il s'élevait jusqu'à l'Opéra-Comique et donnait d'abord une pièce en trois actes mise en musique par Tarchy : *D'auberge en auberge*. Puis vint *l'Antichambre* en communauté avec Dalayrac. Mais cette innocente plaisanterie où des valets, tels que Mascarille et Jodelet, s'amusent à jouer le rôle de grands seigneurs, parut au gouvernement consulaire une attaque contre la nouvelle Cour qui se formait à la Malmaison. L'auteur fut arrêté, incorporé dans un régiment d'infanterie de marine prêt à partir pour Haïti, et sauvé par Joséphine. Rentré en grâce auprès du Premier Consul, il fut plus tard attaché au palais impérial comme maître des cérémonies. On lui permit de remettre en scène son *Antichambre*, pour conserver la charmante musique de Dalayrac. L'action, transportée en Espagne, reparut sous le titre de *Picaros et Diego*.

L'année suivante il donnait, au Théâtre Louvois, une comédie en prose intitulée *la Prison militaire*, *ou les Trois Prisonniers*, sujet qui devait lui rappeler d'amers souvenirs et d'où il n'a tiré qu'une intrigue assez vulgaire et très entortillée. Alfred de Musset, ayant un jour le périlleux honneur de prononcer l'éloge d'Emmanuel Dupaty, son prédécesseur à l'Académie

française, a fait le plus grand éloge de *la Prison militaire*. « C'est, selon lui, une comédie en cinq actes extrêmement bien faite, d'un style vif et brillant, et dans laquelle, dit-on, l'auteur a pris plaisir à retracer quelques détails de sa propre captivité. Elle eut un succès qui dura longtemps, et qui aujourd'hui pourrait se recommencer ; car pour l'arrangement, l'intrigue et le romanesque, elle serait tout à fait à la mode [1]. » Alfred de Musset avait-il eu, comme nous, la conscience de lire jusqu'au bout la pièce de son honorable prédécesseur? Nous en doutons un peu, d'autant plus qu'il lui attribue cinq actes, alors qu'elle n'en a que trois. Tout le bien qu'il a dit de l'homme était mérité ; mais, pour l'écrivain, en est-il de même? La trame de Dupaty aurait-elle près du public de nos jours le succès qu'il suppose ? Nos charpentiers de théâtre sont devenus bien autrement habiles dans l'art de combiner, d'agencer et d'enchevêtrer une action. On a fait de cette comédie ce suprême éloge qu'elle était la plus fortement intriguée du théâtre moderne. Nous y trouvons, pour notre part, un imbroglio très compliqué et très peu vraisemblable, qui nous intéresse autant qu'un jeu de casse-tête chinois. C'est un écheveau de fil à démêler si l'on veut, une pièce d'intrigue dans le genre de la comédie espagnole, avec déguisements, évasion, échelles de cordes, substitution de personnes, quelque chose d'analogue aux combinaisons romanesques de Ponson du Terrail ; voilà pour l'invention : on en usait déjà ainsi au temps de Mairet, de Scudéry et de Rotrou. Corneille lui-même s'amusait à ce jeu dans *l'Illusion comique*. Mais, en

1. Discours prononcé à l'Académie française, 1852.

somme, la composition est moins heureuse que ne le prétend Musset.

Quant au style vif et brillant dont il parle, l'auteur des *Proverbes* se montre encore bien indulgent. Ce style nous a paru souvent commun, lorsqu'il n'est pas alambiqué, défaut trop fréquent chez Dupaty. Pour le comique proprement dit, nous ne voyons guère que les réflexions plus ou moins plaisantes de Bel Accueil, le geôlier, sur les avantages de la prison, et la réponse de Folleville.

Bel Accueil. — Rien de plus salutaire pour la jeunesse qu'une prison[1].

Folleville. — En effet, on doit y vivre dans le calme, dans la tranquillité; le fils de famille ne s'y ruine pas; le débiteur y brave la poursuite de ses créanciers; personne ne vous y envie votre place; on n'y craint pas la fausseté des hommes, la perfidie des femmes, la visite des ennuyeux, la conversation des sots[2].

Musset parle aussi dans son discours d'une autre comédie écrite en 1813 et qui fut jouée aux Tuileries. « Le poète, dit-il, était alors en grande faveur, et la reine de Naples en personne parut sur le théâtre impérial dans un quadrille allégorique qu'avait composé Dupaty. » Le titre qu'il indique ici, *Avis aux Mères, ou les Deux Fêtes*, ne nous semble pas exact. Peut-être a-t-il confondu avec la pièce des *Deux Pères, ou la Leçon de botanique*, comédie-vaudeville représentée en 1804 et dédiée à Mme Récamier. Cet échantillon du genre rococo nous offre un singulier mélange de style précieux et de science positive amalgamés de la façon la plus bizarre.

1. Était-ce pour l'auteur une manière de prouver qu'il ne gardait pas rancune de la sienne au Premier Consul?
2. Acte II, sc. v.

Telle est l'interprétation du langage symbolique des fleurs :

Au sein d'une fleur tour à tour
Une heureuse image est placée.
Dans un myrte on croit voir l'amour,
Un souvenir dans la pensée,
La douce paix dans l'olivier,
L'espoir dans l'iris demi-close,
La victoire dans un laurier,
Une femme dans une rose.

On reconnaît ici le contemporain de Demoustier, l'auteur des *Lettres sur la Mythologie*.

Ce qui manque par-dessus tout à l'écrivain, c'est la simplicité et le naturel : il se perd dans le marivaudage et le bel esprit, dernier héritage du genre précieux au XVIIIe siècle. Dupaty a été le Benserade de la Cour et de la littérature impériale : c'est le seul titre et le seul talent que nous puissions lui accorder.

CHAPITRE X

LES SATELLITES DE LA COMÉDIE IMPÉRIALE (*Suite*).

Chéron : *Le Tartufe de mœurs* (1805). — Roger : *Caroline, ou le Tableau* (1800) ; *l'Avocat* (1806). — Creuzé de Lesser : *Le Secret du ménage.*

I

Tandis que la comédie, tournant au conte, à la farce, au vaudeville, à l'opéra-comique ou bien au drame romanesque, cessait d'être une leçon de morale et de raison, une peinture et une satire de la société, pour devenir un amusement frivole, inoffensif et sans portée, à l'abri des rigueurs de la censure, certains esprits sérieux s'efforçaient de la ramener aux régions supérieures de l'art et de l'observation philosophique. *Le Tartufe de mœurs* de Chéron, par son titre même, trop ambitieux peut-être, indique au moins une tendance, une aspiration d'un ordre plus élevé que la *Prison militaire* ou la *Leçon de botanique* de Dupaty.

Partagé entre les lettres et la politique, membre de l'Assemblée législative en 1791, mort préfet de la Vienne en 1807, Chéron avait débuté au théâtre, par une comédie intitulée *le Poète anonyme*, en 1785. Quatre ans plus tard il donnait une tragédie de *Caton* imitée d'Addison. La littérature anglaise l'attire de

bonne heure : il traduit le *Tom Jones* de Fielding, et son *Tartufe de mœurs*, représenté en 1805, est lui-même une libre imitation d'une comédie fameuse de Shéridan, *l'École de la médisance*. Les relations littéraires de la France et de l'Angleterre datent surtout du XVIIIe siècle. Dans l'âge précédent, l'influence française se fait sentir à la cour de Charles II et de Jacques II avec Saint-Evremond, Hamilton, la duchesse de Mazarin ; mais Corneille, Racine, Boileau, Molière, n'ont jamais entendu parler de Shakespeare ni de Milton. Au début du XVIIIe siècle, Louis Racine traduit *le Paradis perdu* qu'ignorait son père ; Voltaire rapporte de Londres ses *Lettres anglaises*, fruit de ses entretiens avec Bolingbroke ; la philosophie de Locke, et les découvertes de Newton qu'il vulgarise en beaux vers ; les tragédies de Shakespeare, dont il se souvient dans la *Mort de César* et dans *Zaïre*, quitte à les cribler ensuite de ses épigrammes. Les traductions de Letourneur, les timides imitations de Ducis continuent cette propagande devenue depuis une idolâtrie et un fanatisme parmi nous. Les guerres de la Révolution et de l'Empire barrent un moment le passage aux idées comme aux marchandises anglaises arrêtées par le blocus continental. L'invasion étrangère en 1814 et 1815 rouvre plus tard nos portes aux influences du dehors, à Byron, à Walter Scott, à Gœthe et à Schiller, qui dominent les imaginations françaises durant plus d'un quart de siècle.

Au temps de l'Empire, une comédie de Shéridan importée en France était presque une denrée de contrebande. Cependant, vu qu'elle n'avait rien de politique, le pouvoir d'alors n'en prit pas ombrage et se montra moins chatouilleux que pour le *Charles II*

d'Alexandre Duval. D'ailleurs Shéridan lui-même n'était-il pas un peu le tributaire de la France, et ne lui devait-il pas une part de son inspiration? Ce fut en France qu'il vint se marier avec une Anglaise qu'on lui refusait dans son pays. Il adopta avec enthousiasme, au début, les principes de la Révolution française.

Le *Tartufe* de Molière, le plus théâtral et le plus comique de tous les Tartufes, comme le dit très bien Geoffroy, était resté un type supérieur et désespérant sans doute, mais que plus d'un écrivain avait tenté de ressaisir et de reproduire sous un jour nouveau. La Bruyère l'avait osé déjà dans ses *Caractères* en lui opposant le portrait d'*Onuphre*. Un esprit aventureux et chercheur auquel manque l'art de la composition dramatique, Dufresny, était revenu deux fois à la charge dans *le Faux honnête homme* et dans *le Faux sincère*, en dépensant beaucoup de talent sans arriver au succès. Beaumarchais, de son côté, dans *la Mère coupable*, ayant à se venger de l'avocat Bergasse, avait prétendu nous offrir un nouveau Tartufe sous les traits de Bégears, très inférieur à son Bazile.

Shéridan, à son tour, en combinant l'hypocrisie et la médisance, si original qu'il nous semble ici, n'a-t-il pas fondu dans sa pièce, comme le fait très justement remarquer Taine[1], le *Misanthrope* et le *Tartufe* de Molière? A l'un il a pris la satire mordante, incisive, spirituelle, de Célimène et d'Arsinoé, les sorties vigoureuses d'Alceste, les fines observations et le scepticisme de Philinte : à l'autre l'hypocrisie, non plus dévote, il est vrai, mais sentencieuse à la mode du temps. Son Tartufe est un jeune puritain philosophe faisant étalage

1. *Histoire de la littérature anglaise*, t. III.

de beaux sentiments et de graves pensées, un élève de Johnson et de Jean-Jacques Rousseau. Il en est ainsi de l'hypocrisie prenant tous les tons et tous les masques : dévote sous Louis XIV, philosophique sous Louis XV, jacobine sous la *Terreur*, coiffant le bonnet noir ou le bonnet rouge selon les temps. Aussi le Faux Semblant du moyen âge, l'aïeul de Tartufe, se vante-t-il de toutes ses métamorphoses :

> Or sui chevalier, or sui moine,
> Or sui prélat, or sui chanoine
> . . . . . .
> Or chastelains, or forestiers,
> Briément, sui de tous mestiers [1].

Le contraste des deux frères Joseph et Charles Surface dans la pièce anglaise est un vieux procédé de la comédie employé déjà par Térence dans *les Adelphes* et repris bien souvent depuis, jusqu'aux *Deux Philibert* de Picard. Shéridan a fait de son Joseph jouant le Caton un jeune homme sage et vertueux en apparence, douceâtre et poli, aux formes correctes, aux habitudes régulières, au langage mesuré; l'antipode de ce qu'est l'auteur lui-même avec sa nature brillante, toute en effusions, en expansions, en débordements et en folies; l'homme dont la vie se trouve résumée dans ce double trait de la fin : des huissiers venus pour le saisir à son chevet de mort, des lords pour l'honorer à ses funérailles.

Le Beaumarchais anglais prête à tous ses personnages les mots spirituels qui ne lui coûtent rien, et qu'il prodigue autant que son argent. Ce mauvais sujet de Charles Surface, si amusant, si insouciant, si

1. *La Satire au moyen âge*, chap. IX, p. 146.

bon enfant, c'est Shéridan en personne comme Beaumarchais est Figaro.

La comédie de Chéron n'est qu'un décalque très affaibli de l'original : la médisance, c'est-à-dire le côté mordant et satirique de l'œuvre, où l'auteur prenait à partie la société anglaise et ses pudeurs affectées, a disparu. L'hypocrisie et la franchise restent seules en présence sous les traits de Valsain et de Florville, les deux frères, en compagnie de l'oncle Sudmer, également emprunté à Shéridan, et d'un certain nombre de comparses plus ou moins intéressants. Ainsi réduite, cette copie tient encore une place honorable dans le théâtre impérial, où les grandes créations sont si rares. Elle obtint un véritable succès et resta au répertoire, malgré certaines rigueurs de la critique, dont le public d'ailleurs se soucie peu dès qu'on l'amuse ou l'intéresse. En laissant de côté la question d'originalité, qui ne saurait être soulevée ici, l'idée maîtresse, l'invention des principales scènes et des principaux personnages revenant à Shéridan pour une grande partie, il nous reste à voir ce qu'en a tiré Chéron.

Valsain, l'hypocrite de vertu, est le Joseph Surface de Shéridan, offrant un mélange de pédantisme déclamatoire et de gaucherie pudibonde, moins naturel en France qu'en Angleterre, ce pays du *shoking* et du puritanisme social et religieux. S'il ne demande pas, comme Tartufe à Dorine, de « cacher ce sein qu'il ne saurait voir », il jette un cri d'alarme à l'aspect de son frère, l'étourdi et pétulant Florville, embrassant de tout cœur la vieille servante qui l'a élevé.

Le faux pudibond se fait un scrupule d'aller voir chez elle ostensiblement Mme Gercour, la jeune

femme de son ancien tuteur : il craint, dit-il, de la compromettre, malgré les instances réitérées du mari qui l'engage à la visiter, à la sermonner sur ses légèretés, ses toilettes, ses relations mondaines plus ou moins dangereuses. Valsain trouve là l'occasion de déclamer contre le luxe et l'indécence du temps, contre ces habitudes de maquillage, contre ces robes transparentes du Directoire, sous lesquelles les femmes ressemblaient à des nymphes sortant du bain en élégants peignoirs. Et ce moraliste sévère s'efforce d'attirer incognito dans son cabinet Mme Gercour, pour lui renouveler la déclaration de Tartufe à Elmire, en reprenant la théorie des *distinguo* sur l'art de pécher en silence. Mais Tartufe est franchement amoureux d'Elmire : c'est pour arriver à la mère qu'il recherche l'hymen de la fille. Ici, au contraire, Valsain ne fait que jouer la passion avec Mme Gercour, pour enlever plus sûrement à son frère la main de Julie, une riche héritière dont il convoite encore moins le cœur que la dot.

Au masque de l'amour, notre hypocrite ajoute celui de la philanthropie, faisant grand bruit de ses aumônes comme Tartufe, ayant de belles paroles sur les souffrances des pauvres gens, comme le banquier humanitaire des *Deux Gendres*, mais point un écu à leur donner. Il accueille avec une bienveillance fastueuse un vieux parent pauvre, Lisimon, le fait asseoir, lui prodigue le titre de cousin ; mais, celui-ci insistant pour obtenir un secours ou tout au moins une lettre de recommandation, il l'évince et finit par le mettre brutalement à la porte.

Profitant des folies de son frère, il le dépouille en secret, et se sert du Juif Alexandre, son compère, pour

lui prêter de l'argent à gros intérêts : c'est ainsi qu'il acquiert à vil prix la maison, l'argenterie, le mobilier du malheureux dissipateur, ne lui laissant dans son appartement délabré qu'une galerie de tableaux de famille, sans valeur apparente.

A ce patelinage vertueux, compliqué de froideur, d'insensibilité, et même de friponnerie, l'auteur oppose la loyauté, la franchise, l'honnêteté native du mauvais sujet, du joueur, du libertin qui, au milieu de ses déportements, a gardé une chose précieuse par laquelle il répare ses torts et se fait aimer de tous : un bon cœur. Florville est moins brillant sans doute que le Charles Surface de Shéridan, le plus charmant vaurien que le théâtre anglais ait vu depuis le Henri V de Shakespeare : il faut avouer pourtant qu'il n'a pas trop dégénéré en passant le détroit.

La scène des portraits, imitée de *l'École de la médisance*, vivement et spirituellement écrite, est la meilleure de la pièce. En vendant à celui qu'il croit être le Juif Alexandre, et qui n'est autre que l'oncle Sudmer, la longue suite de ses aïeux et parents, Florville s'égaye un peu aux dépens de la famille :

Tenez, voici d'abord ma tante Dulaurier.
. . . . . .
Elle est peinte en bergère, à l'abri du feuillage
D'un hêtre, qui lui porte un favorable ombrage.
Ses moutons innocents paissent à ses côtés.
Que de grâces, d'attraits, de charmes, de beautés !
Fidèle Amaryllis, elle attend son Tityre.
Combien cela vaut-il ? Cent francs.

SUDMER.

Vous voulez rire :
Je donnerais cent francs pour ce vieux tableau-là ?

FLORVILLE.

Fort bien, et les moutons? Eux seuls valent cela;
Je vous donne pour rien ma tante.

Puis vient le grand-oncle Richard-Achille Marvelin, le héros de la famille. Florville, faisant valoir sa marchandise, s'écrie :

Un héros! C'est bien cher!

SUDMER.

Oui, quand l'espèce en manque.
Mais rien n'est, grâce au ciel, aujourd'hui plus commun,
Et la France, elle seule, en fournit cent pour un.

Vers qu'on ne manquait pas d'applaudir avec fureur, au lendemain d'Austerlitz. — Ensuite d'autres parents, auxquels il rend du moins cet hommage en se séparant d'eux :

Ce sont deux magistrats dont l'un fut un poète;
Mais ce qui renchérit de beaucoup votre emplette,
C'est, quoiqu'on ait tenté d'ébranler leurs vertus,
Pour la première fois qu'ils ont été vendus.

Florville liquide ainsi sans trop de peine tous ses ascendants : mais, arrivé au portrait de l'oncle Sudmer, il le réserve et ne veut le vendre à aucun prix. Celui-là, dit-il, est le bon génie protecteur et sauveur de la maison :

C'est un ange gardien. Dussiez-vous le couvrir
D'or et de diamants... j'aimerais mieux mourir[1].

A partir de ce moment, Florville a conquis le cœur de son oncle, qui lui avait déjà pardonné d'avance.

1. Acte III, sc. v.

Scrupuleux et sincère malgré ses écarts de conduite, le mauvais sujet repousse avec indignation l'idée qu'on lui a prêtée d'avoir voulu séduire la femme de son tuteur. Répondant à son frère qui lui parle des soupçons de Gercour à son égard, il lui adresse ces mots rendus piquants par la situation :

Mon frère, ainsi que vous, je m'en crois incapable[1].

Quand, sous prétexte de voir la jeune ouvrière cachée derrière le paravent, il a reconnu Mme Gercour, c'est lui encore qui intervient comme sauveur en épargnant à la femme, au mari et à son propre frère les embarras d'une surprise désagréable. On finit par se convaincre avec l'oncle Sudmer que

Ce coquin-là sera quelque jour un brave homme[2].

Il le prouve en essayant de fléchir le ressentiment de son oncle contre Valsain, et en refusant d'accepter la part de son frère dans l'héritage futur.

Cet oncle Sudmer, l'Olivier Surface de Shéridan, continue dignement la longue série des oncles de comédie. Il n'est pas de ceux qu'on dupe et qu'on berne aisément. En homme pratique qui a vu et parcouru le monde, il ne se fie pas aux apparences. Loin de le rassurer, la grande réputation de Valsain, son étalage de vertus si vantées par Gercour, un badaud, lui inspire des doutes. Au contraire, il se sent plein d'indulgence pour la folle jeunesse de Florville. Le double déguisement dont il s'affuble, celui du Juif Alexandre et du pauvre Lisimon, lui fournit l'occasion de vérifier et de justifier ses sympathies

1. Acte IV, sc. VIII.
2. Acte III, sc. V.

légitimes pour l'un et ses défiances instinctives pour l'autre. La scène de la reconnaissance, ce coup de théâtre toujours si puissant dans les comédies et les tragédies, produit encore une fois son effet. Le prétendu mendiant se trouve être l'oncle millionnaire arrivant de l'Inde. Valsain, confus, essaye de balbutier une excuse qui ne lui attire que des malédictions. En vain Florville élève la voix pour le défendre :

Il est jeune. A son âge encore on se corrige.

SUDMER.

Le méchant quelquefois, l'hypocrite jamais[1].

II

Comme Chéron, Roger est un volontaire de l'art dramatique. Homme du monde et homme de lettres, ayant un pied partout, dans les salons, au théâtre, à l'Académie, au Corps législatif, au Ministère des postes, et même dans l'Université, où il devint un jour inspecteur général des études, il a trouvé, ou s'est rendu, tout facile en ce monde : la vie, la fortune et même la célébrité, sans faire assez de bruit pour avoir des envieux, mais en étant assez habile pour s'assurer de nombreux amis. L'un d'eux, Charles Nodier, se chargea de la publication de ses œuvres : d'autres le portèrent doucement à l'Académie française, où il saisit un fauteuil vacant, sans avoir à braver comme tant d'autres les périls d'une double et triple élection. Du reste, homme de sens, esprit très fin et très pratique, Roger ne se fait

1. Acte V, sc. XIV.

pas trop illusion sur la valeur de son théâtre. Aussi a-t-il cru devoir y ajouter, pour en relever l'agrément auprès de la postérité, des préfaces qui sont de véritables mémoires sur les affaires et les hommes du temps. Il est, sous l'Empire, au nombre de ces opposants discrets qui attendent une occasion de secouer le joug, mais le supportent crainte d'accidents, ot se tiennent prudemment à l'abri de l'orage.

D'ailleurs, les bons avis ne lui manquaient pas. Son cousin, le comte Beugnot, ministre de France à Dusseldorf, lui écrivait en 1809, après avoir reçu de lui une nouvelle comédie intitulée *la Revanche :*

« J'ai plus d'une fois entendu reprocher à M. Picard de rester au second étage (de la comédie), et de ne pas savoir descendre au premier, et j'ai toujours demandé aux critiques de lui faire donner la clef du premier par celui qui l'a dans sa poche, par le ministre de la police générale. Le ministre la refuse, et il a raison. Notre gouvernement est très bon ; mais il est nouveau, mais les hommes qu'on y attache ont beaucoup de côtés faibles. Que si on les abandonnait à la muse comique, il serait à craindre qu'on ne passât tout naturellement de la critique des hommes au mépris des choses. Ceci suffit déjà pour expliquer la sévérité du magistrat et le silence des auteurs, qui en est une très raisonnable conséquence... Il ne faut donc pas faire de comédies? Je suis loin de le dire, car je crois que, pour trouver grâce à nos débiles yeux, Molière et Racine ont besoin de pièces nouvelles et d'acteurs nouveaux. Il nous faut ces nouveautés pour excuser la représentation du *Misanthrope* ou d'*Iphigénie*, et plus d'une fois *la Jeunesse de Henri V* a contraint d'entendre *les Plaideurs* ou *le Médecin*

malgré lui. Une ressource reste encore ; c'est la comédie d'intrigue, et l'on en peut tirer un fort bon parti. »

Roger avait compris de bonne heure cet esprit de sagesse. L'opéra-comique, un genre facile où il se meut à l'aise et ne court pas risque de se compromettre littérairement ni politiquement, est pour lui un passe-temps agréable plutôt qu'un travail. Il y trouvera plus d'un succès en compagnie de son ami Creuzé de Lesser, avec *le Billet de loterie*, *le Magicien sans magie*, *le Nouveau Seigneur de village*, soutenus par la musique de Nicolo et de Boïeldieu.

Pourtant, si glissant et si périlleux que fût devenu le terrain de la comédie, Roger s'y sentait attiré. Son premier succès fut une bluette sans caractère ni importance, une anecdote mise en vers et en action : sujet inoffensif où quelques vers satiriques contre les parvenus du jour étaient la seule hardiesse à signaler. Cependant ce ne fut pas là ce qui attira sur *Caroline, ou le Tableau,* l'attention de la censure. L'auteur nous raconte dans sa préface son entrevue avec le Minos de la police dramatique, « espèce de garçon philosophe, ni tout à fait bête, ni tout à fait méchant, frotté de quelque instruction, aspirant au cynisme de Cratès, et se contentant du surnom d'Aristénète, républicain au service du pouvoir, et n'ayant gardé de ses opinions et de ses façons révolutionnaires qu'une haine ridicule contre les prêtres et l'habitude de mêler des *f* et des *b* à ses plus grandes démonstrations de politesse ». L'auteur cherche d'abord ce qu'on a pu blâmer dans son œuvre. Seraient-ce ses vers sur les parvenus ? Serait-ce une maligne allusion au tableau des Sabines exposé par David ? Non, il s'agit de quelque chose de plus grave.

« Tenez, s'écrie le censeur : scène v, *mille louis ;* scène viii, *mille louis ;* scène xiii, *mille louis ;* scène xiv, deux fois *mille louis.* Croyez-vous donc que le citoyen Premier Consul ait le dessein criminel d'anéantir la République et de rétablir les Bourbons ? Plus de vingt patriotes, en entendant hier répéter jusqu'à satiété *mille louis* au lieu de vingt-quatre mille francs, se sont indignés comme s'ils vous avaient entendu parler de Louis XVIII. — Quoi ! c'est pour cela que vous avez arrêté ma pièce, m'écriai-je en éclatant de rire. Ah ! qu'à cela ne tienne : donnez-moi une plume ; en deux minutes, je vais convertir ma monnaie jaune en monnaie blanche et mes louis en francs. » — Voilà, dit-il, un échantillon de ce qu'était la censure dès la première année du Consulat. »

Ce petit acte vivement enlevé obtint un succès complet et resta parmi les levers de rideau préférés du public. Beaucoup de nos jours, et des plus applaudis, ne le valent pas. Geoffroy, parlant de la pièce de *Caroline*, la trouve fort jolie et ne reproche à l'auteur que d'y avoir mis un peu trop d'esprit. C'est un défaut dont tout le monde n'est pas capable.

Roger, avec son talent souple et facile, habile écrivain et metteur en œuvre plutôt qu'original et inventif, emprunte volontiers ses inspirations au dehors. Comme Chéron, c'est à une imitation étrangère, venue cette fois, non d'Angleterre, mais d'Italie, qu'il devra son meilleur succès au théâtre. *L'Avocat*, comédie en trois actes, représentée en 1806, est empruntée de Goldoni. Roger, il est vrai, s'est approprié le sujet autant que possible, en l'accommodant aux habitudes et aux goûts de la scène française. Il a modifié, élagué, supprimé bien des choses, notamment

les longues plaidoiries dont la pièce italienne est remplie, et cette scène du tribunal reprise avec un immense succès de fou rire dans une farce récente du Vaudeville, *le Conseil judiciaire*. L'auteur est resté ainsi fidèle aux traditions et aux scrupules de l'école classique, en s'abstenant de faire voyager ses personnages du cabinet de l'avocat dans le salon de Béatrix ou dans la salle d'audience, comme l'a fait Goldoni : mais on devine aussi de quels éléments d'action, de mouvement et de gaieté il s'est privé. Le comique n'est point d'ailleurs ce qui domine dans la pièce, bien qu'elle soit intitulée comédie. « En attendant qu'il nous fasse rire, dit Geoffroy, l'auteur s'est contenté de nous plaire et de nous intéresser par la finesse et l'agrément du style, par la délicatesse des passions et des sentiments, par la beauté des caractères... C'est une comédie très voisine du drame, c'est un drame très voisin de la comédie. L'auteur est sur la lisière qui sépare les États de Thalie des pays romanesques[1]. »

L'avocat Armand, le héros de la pièce, est en raccourci le Cid du barreau, sacrifiant sa passion aux devoirs de sa profession, ruinant la jeune fille qu'il aime pour avoir ensuite le bonheur de lui offrir sa fortune et son nom. Ce caractère héroïque de l'amant, jeté au milieu d'une comédie, est une création moderne dont on a un peu abusé de nos jours depuis *le Roman d'un jeune homme pauvre*.

Armand, malgré la sympathie qu'il inspire, n'a pas la bonhomie, le naturel, le brio séduisant de l'avocat vénitien, l'Alberto de Goldoni, s'exprimant dans le

1. Geoffroy, *Littérature dramatique*, t. IV.

charmant dialecte de son pays natal. A force d'être digne, il devient solennel et gourmé. C'est un personnage à tirades, débutant par un monologue qui cependant produisit le plus heureux effet sur les étudiants en droit et les stagiaires du barreau, venus avec des clefs dans leurs poches pour siffler la pièce et venger l'honneur de l'ordre, au besoin. Depuis Pathelin, les avocats n'ont guère été gâtés ni flattés, pas plus que les juges, par la comédie ; aujourd'hui encore on égratigne volontiers les robins. Aussi leur oreille dut-elle se trouver doucement chatouillée en écoutant ces paroles d'un confrère :

Malheur à l'avocat de qui l'âme vulgaire
Ne sent pas tout le prix d'un si beau ministère !

En même temps il nous ouvre un autre côté de son cœur. Nouveau Rodrigue, Armand est amoureux de celle contre laquelle il doit plaider.

Chère Cécile, au moins si tu pouvais savoir
Ce qu'il m'en va coûter pour remplir mon devoir !
Tu ne le sauras pas..... Tu ne liras pas même
Ces vers..... Eh ! oui, ces vers (car à mon trouble extrême
Un sort bizarre ajoute encore ce travers).
Je la combats en prose et je la chante en vers.

Cet avocat piqué de la double tarentule poétique et amoureuse, au moment où il a dû feuilleter Barthole et Cujas pour y chercher des arguments en faveur de son client, est un personnage assez étrange. Aussi Geoffroy, avec son esprit pratique et positif, ne peut-il s'empêcher de dire : « Je ne voudrais pas confier ma cause à un avocat qui fait des vers. » Ajoutez : des vers adressés à la partie adverse, ce qui est plus grave encore. Dans Goldoni, Alberto ne fait pas de

vers et se contente d'avoir le portrait de Rosania dans une tabatière, où son client le découvre, comme Duclos trouve les rimes consacrées à Cécile sur le bureau d'Armand. On comprend la mauvaise humeur du client réclamant ses papiers et menaçant de retirer sa cause à un avocat si tendre. Armand proteste au nom de sa dignité, de son honneur. Loyal et sincère jusqu'au bout, oubliant son amour pour n'écouter que son devoir, il est d'une éloquence entraînante qui enlève les juges, le public, les huissiers, tout le monde enfin, excepté son client Duclos qui se croit encore trahi, se fâche tout haut et se fait expulser de la salle d'audience avant la fin de la plaidoirie. C'est grâce à cette expulsion qu'il ignore le résultat de l'affaire et s'imagine avoir perdu son procès. En homme dépité, il se plaint du complot tramé contre lui, et surtout de son avocat :

> Il veut plaider ma cause et la voilà perdue!
> A lui je m'abandonne, et c'est lui qui me tue[1] !

Mais aussi, à la nouvelle du procès gagné, quel revirement soudain ! Quel enthousiasme !

> Armand! où donc est-il? Armand! que je le voie!
> Ah! cher ami! Je sais... j'ai gagné... quelle joie!
> J'en étais sûr[2].

La joie a rendu plus traitable le vieux marin grondeur et rageur, et le décide à lire enfin une lettre confidentielle de son défunt frère établissant les droits légitimes de Cécile, et dont il avait refusé de prendre connaissance jusque-là.

1. Acte III, sc. III.
2. Acte III, sc. IX.

Pourquoi Cécile n'en a-t-elle pas usé pour éclairer ses juges ? Par discrétion, par respect et par générosité envers son oncle, qui la méconnaît. D'ailleurs, si la lettre avait été mise au jour, il n'y avait plus de procès, et partant plus de comédie. Disons cependant que cette lettre est une invention de Roger, peut-être en souvenir de la *Zaïre* de Voltaire, et qu'elle ne se rencontre pas dans Goldoni, où il s'agit non d'une naissance, mais d'une donation. En substituant un point de fait à un point de droit, une question d'état à une question d'argent, l'auteur français a-t-il été aussi bien inspiré qu'il le dit dans sa préface ? Nous en doutons un peu. Toute l'éloquence d'Armand a pour effet d'assurer le triomphe d'une mauvaise cause et de donner tort à Cécile, qui a finalement raison et le prouve par la lettre de son père. Dans la pièce italienne, Alberto défend la cause du fils légitime, Florindo, contre la fille adoptive Rosania, qu'il ruine et épouse en même temps : dans la pièce française, Armand, en épousant Cécile, trouve une riche héritière à la fin.

En somme, la comédie de Goldoni, chef-d'œuvre de son auteur, a plus de vie, de mouvement et de chaleur, tout en étant plus chargée de longueurs et de bavardages inutiles : celle de Roger, plus régulière pour la composition, plus châtiée pour la forme, appartient au genre moyen et tempéré, restant un peu dans les demi-teintes et les grisailles. Elle n'en suffit pas moins pour ouvrir à l'auteur les portes de l'Académie française, et fournir au roi Louis XVIII l'occasion d'un bon mot reproduit dans toutes les gazettes du jour : « Vous aviez, monsieur, un trop bon *avocat* pour ne pas gagner votre cause. »

III

A côté de Roger nous placerons son ami et collaborateur Creuzé de Lesser, un autre nom également oublié, amateur de théâtre, lui aussi, homme politique et homme de lettres, tour à tour secrétaire du consul Lebrun, membre du Corps législatif sous l'Empire et préfet de l'Hérault sous la Restauration : esprit élégant, facile, négligé, ayant un peu touché à tout sans laisser nulle part une trace profonde de son passage. Mêlé au grand avortement épique de l'Empire, il est l'auteur de divers poèmes, tels que *les Chevaliers de la Table ronde* et *l'Amadis des Gaules*, bien et dûment enterrés aujourd'hui : il reprend et traduit en français les romans espagnols du *Cid* et les *Brigands* de Schiller. Outre ses opéras-comiques en communauté avec Roger, la seule de ses comédies qui soit restée au répertoire du Théâtre-Français est *le Secret du ménage*, représentée en 1809.

Cette pièce est moins une comédie qu'un proverbe en trois petits actes et à trois personnages, proportions modestes qui n'annoncent point une œuvre compliquée, et qui suppose, comme le dit Geoffroy, « peu d'action et beaucoup de babil. De jolies conversations, de jolis vers, un déluge de madrigaux et d'aimables riens, une broderie brillante sous laquelle il n'y a pas d'étoffe, voilà, selon lui, *le Secret du ménage*. »

L'étoffe est en effet ce qui manque le plus à la bluette de Creuzé de Lesser : il ne l'a pas cherchée, sans doute, et s'est contenté d'une légère et gracieuse enluminure. Avant lui, de Moissy avait déjà traité ce

sujet dans *la Nouvelle École des femmes*, représentée sur le Théâtre-Italien en 1758. Les auteurs continuent à se piller réciproquement sur ce terrain vague de la comédie. Du reste, le sujet lui-même était tiré d'une anecdote attribuée à Ninon de Lenclos. « On dit qu'une femme, dont le mari était amoureux de cette coquette philosophe, alla bonnement lui demander comment elle faisait pour charmer tous les hommes. Ninon était noble, généreuse ; la naïveté de cette épouse délaissée la toucha. Et elle lui découvrit tous les mystères de son art : le tout se réduit à plaire. Pour plaire, il faut amuser : une femme n'a rien fait encore quand elle n'est qu'honnête et vertueuse ; le premier de ses devoirs est d'être aimable. » Le *Secret du ménage* n'est donc autre chose que l'art de plaire à son mari ; art délicat, moins indifférent et plus facile qu'on ne croit, si l'on veut prendre la peine de le pratiquer. Telle est la leçon ou la recette du bonheur conjugal que l'auteur se propose de nous donner ici.

Mme d'Orbeuil est une femme jeune encore, bonne, aimable, spirituelle, ayant en elle tous les agréments qui peuvent retenir et attacher un mari qu'elle adore. Mais, par mollesse ou indolence native, elle s'endort dans une sorte de quiétisme et de *farniente* conjugal où l'ennui répand ses pavots.

D'Orbeuil est un homme blasé, lassé de cet éternel calme plat ; il s'en va chercher ailleurs le piquant, le montant, le plaisir qu'il ne trouve pas dans sa maison. Il poursuit une certaine Aglaé, dont on prononce le nom plus d'une fois sans la voir, une de ces beautés à la mode, habiles à éveiller et à entretenir les ardeurs des galants : il courtise aussi depuis quelque

temps une certaine cousine, Mme d'Ercour, qu'il espérait trouver en rentrant chez lui.

Cette Mme d'Ercour est tout l'opposé de Mme d'Orbeuil : honnête au fond et bonne comme elle, mais sachant user de tous ses avantages, de sa jeunesse, de sa beauté, de son esprit, gardant toutes les flèches de son carquois féminin, aimant les fêtes, les bals, les spectacles, s'amusant des agaceries de son cousin, qui commettrait avec elle toutes les sottises, si elle n'avait un cœur franc et loyal. Au lieu de brouiller, elle cherche à rapprocher ces deux époux, si dignes de s'aimer et de se comprendre, et se charge de faire la leçon à Mme d'Orbeuil. Elle commence par lui arracher cette affreuse coiffure de campagne dont elle s'est affublée.

Cet immense chapeau vous tient ensevelie
Et force à deviner que vous êtes jolie :
Vous ne profitez pas de votre esprit brillant
Et vous gardez sans cesse un repos indolent.
Des hommes cependant tel est le goût, ma chère,
C'est leur plaire déjà que de vouloir leur plaire.

Ce *Secret du ménage* se retrouve plus tard condensé, sous une forme plus rapide et plus brillante, dans *le Caprice* d'Alfred de Musset, où la bonne Mme d'Ercour deviendra la vive et spirituelle Mme de Léry. Bien que le cadre soit plus étroit, le sujet est le même, les rôles identiques, mais la prose de Musset, avec ses étincelles, l'emporte sur les vers un peu ternes de Creuzé de Lesser, qui contiennent cependant d'utiles préceptes à l'usage de toutes les femmes et de tous les temps :

On retient près de soi son époux amoureux;
En étant plus aimable, on le rend plus heureux.

L'art de la diplomatie conjugale appliqué au bonheur commun des époux a une portée plus sérieuse et plus importante qu'on ne l'imagine, digne d'attirer les regards du penseur et du moraliste.

CHAPITRE XI

LES SATELLITES DE LA COMÉDIE IMPÉRIALE
(*Suite et fin*).

F.-B. Hoffmann (1760-1828) : L'opéra d'*Adrien*. — *Lysistrata*. — *Le Roman d'une heure*. — *Les Rendez-vous bourgeois*. — Mme de Bawr (1773-1860) : *La Suite d'un bal masqué*. — Pigault-Lebrun. — De Jouy.

I

Parmi les talents secondaires à demi noyés dans la pénombre de la littérature impériale, il en est encore un que nous ne saurions oublier ; esprit léger et sérieux tout à la fois, orné de grâce et de savoir, qui, par ses œuvres personnelles et sa critique, mérite une place dans l'histoire du théâtre à cette époque : il s'agit d'Hoffmann. S'il eût voulu ou s'il eût osé, Hoffmann eût pu s'élever sans doute jusqu'à la haute comédie. Fin critique, penseur ingénieux, observateur pénétrant, écrivain subtil et délicat, il avait bien des facultés précieuses. L'audace paraît lui avoir manqué plus encore que le souffle et le tempérament dramatique. Il se renferme de bonne heure dans le domaine de la bluette ou de l'opéra-comique en un acte, traçant de charmants pastels, nouant de fines intrigues bientôt dénouées, tissant d'une main légère une trame de soie et d'or qu'il rompt trop vite, s'en

tenant aux infiniment petits, et nous laissant regretter qu'il n'ait pas tenté de pousser plus loin, de monter jusqu'à ce premier étage de la comédie, dont le ministre de la police tenait, il est vrai, la clef dans sa poche.

Cependant, au début de sa carrière, il eut un moment de plus nobles visées, et sembla rêver la tragédie lyrique à grand orchestre, aux larges proportions. Ce fut ainsi qu'il donna successivement une *Nephté*, une *Médée*, une *Stratonice*, et enfin ce fameux opéra d'*Adrien*, source pour lui de tant de chicanes et d'ennuis. La pièce, mise en musique par Méhul, allait être représentée en 1792, quand la Commune de Paris opposa son veto, sous prétexte que l'ouvrage était entaché de principes monarchiques. Offrir au public français le spectacle d'un empereur monté sur un char de triomphe était d'un mauvais exemple. Autre grief non moins capital : les chevaux qui devaient traîner le char sortaient des écuries de Marie-Antoinette. Si les malheureux quadrupèdes venaient à être applaudis par des gens mal pensants, quel scandale et quel outrage pour la République ! Du même coup, les chevaux se trouvaient avec l'auteur inscrits sur la liste des suspects.

Un jour vint pourtant où *Adrien* reparut sur la scène, en 1799, aux approches du Consulat. Il lui fallut subir cette fois un nouvel assaut, non plus politique, mais littéraire, du terrible Geoffroy, qui avait déjà flairé dans l'auteur un rival à redouter sur le terrain de la critique. Les deux adversaires luttèrent d'érudition et d'esprit, appelant la malice et l'histoire à leur aide. Hoffmann s'y distingua comme un rude jouteur ; puis, fatigué de ces disputes, retira sa pièce du théâtre, laissant à

Esménard un thème tout fait pour son *Triomphe de Trajan*.

Aux mésaventures d'*Adrien* venaient s'ajouter bientôt les tribulations de *Lysistrata*[1], comédie en prose mêlée d'ariettes et imitée d'Aristophane, qui allait le mettre encore une fois aux prises avec la censure et l'Aristarque des *Débats*. L'auteur avait alarmé, non plus le républicanisme de la Commune, mais la pudeur chatouilleuse des hommes du Directoire et du Consulat : on l'accusa d'offense à la morale publique : sa pièce fut frappée d'interdit.

Le Premier Consul, pour sa part, ne pouvait être enchanté d'entendre Lysistrata, la femme d'un général athénien, entonner ce couplet peu belliqueux :

De vos inflexibles maris
La fureur endurcit les âmes ;
De Sparte ils égorgent les fils
Et n'en donnent point à leurs femmes.
Minos saura les en punir,
Car il inscrit sur le grand livre
Et les hommes qu'on fait mourir,
Et ceux qu'on empêche de vivre.

Tirade fort applaudie par les uns, fort critiquée par les autres, mais où la politique se trouvait peut-être encore plus offensée que la morale.

En voyant succéder bientôt le despotisme de l'Empire au terrorisme de la Commune, Hoffmann, aussi jaloux de son repos que de son indépendance, comprit plus que jamais la nécessité de se renfermer dans le cadre étroit de petites compositions anodines comme *l'Original*, *le Jockey*, *le Trésor supposé*, *les Rendez-vous bourgeois*, ce petit chef-d'œuvre de l'Opéra-

1. Reprise de nos jours par Maurice Donnay sur le Grand-Théâtre, 22 décembre 1892.

Comique encore applaudi maintenant, enfin *le Roman d'une heure, ou la Folle Gageure*, un vrai bijou dans son genre, ciselé et taillé avec un art infini.

Nous avons là un curieux exemple d'une œuvre très distinguée, très fine, très délicate, interprétée par les meilleurs artistes d'alors, Fleury, Mlle Contat, Mlle Devienne, et tombant à plat dès la première représentation. On se demande où le public avait l'esprit en ce jour. L'auteur fut si étonné de son échec qu'il ne songea point à en appeler des spectateurs aux lecteurs, ni à faire imprimer sa pièce. Il attendit pour cela quinze ans : encore fallut-il la maladresse d'un contrefacteur pour l'y décider. La comédie, reprise à l'Odéon, s'y releva si bien qu'elle finit par rentrer victorieusement au Théâtre-Français, où elle figure encore sur l'affiche de temps à autre. En fait de marivaudage élégant, aimable et spirituel, nous ne connaissons rien qui la surpasse avant Alfred de Musset. *La Gageure imprévue* de Sedaine a pu en fournir l'idée.

Une jeune veuve de province, venue à Paris pour un procès, s'ennuie, comme doit le faire naturellement une veuve, surtout quand elle est jeune, s'il faut en croire La Fontaine, à l'heure où

> Toute la bande des amours
> Revient au colombier.

Lucile fait part à Lisette de sa mélancolie.

LUCILE. — Lisette !
LISETTE. — Madame.
LUCILE. — Je m'ennuie.
LISETTE. — C'est le veuvage.
LUCILE. — Mais je m'ennuyais autrefois.
LISETTE. — C'était le mariage.

LUCILE. — Que faut-il donc faire pour se désennuyer?
LISETTE. — Il faut de l'amour.
LUCILE. — Mais l'amour conduit au mariage.
LISETTE. (*Soupirant.*) — C'est vrai, tout finit.

Ainsi débute cette conversation chatoyante et miroitante, semée de paillettes et de pointes, brisée, décousue en apparence, mais nous laissant entrevoir ce qui se passe dans l'âme de Lucile, et ce que Lisette a deviné en la voyant se diriger vers la fenêtre.

« On se met à la fenêtre. Je gage que le voisin est à la sienne. » — Un double observatoire d'où s'échangent les regards entre deux voisins qui ne se connaissent point encore. Lisette s'impatiente des retards et du temps perdu. « Se regarder et ne pas se parler! Voilà pourtant deux mois que cela dure. Un bon mariage vaudrait mieux que cet amour en perspective. On dit que ce monsieur est le plus honnête homme, et le plus original [1]. » Ces réflexions de la soubrette tiennent lieu d'exposition, et nous font connaître la situation réciproque des deux partis.

Il n'y a là, sans doute, ni intrigue bien compliquée, ni mouvement, ni peinture de mœurs ou de caractères, mais une simple fantaisie humoristique où l'imagination a plus de part encore que l'observation, où l'idéal l'emporte sur la réalité : point d'éclat de passion violente, mais un de ces amours pacifiques tels que Marivaux se plaît à les décrire, remuant doucement les âmes sans leur faire perdre l'équilibre. On peut en compter deux ou trois semblables dans sa vie sans en mourir; et on y trouve quelquefois le bonheur refusé trop souvent aux grandes passions. Tout le

1. Sc. I.

talent de l'auteur consiste dans l'art de disséquer ces mille petites fibres du cœur humain, qui se croisent et sollicitent nos volontés en sens contraire. C'est du sentiment et du trait renvoyé comme un volant à la raquette. Le jeu n'est pas si facile qu'on pourrait le croire : ce n'était pas trop de tout l'esprit et de toute la finesse d'Hoffmann pour y suffire.

Comment expliquer l'échec de cette pièce si bien accueillie depuis ? Par les dispositions du public, moins sensible aux tours délicats d'une conversation spirituelle qu'aux grosses facéties de *Madame Angot*, au rire désopilant de la *Diligence à Joigny*. Les amis de la folle gaieté allaient du moins obtenir leur revanche dans les *Rendez-vous bourgeois*, autre opéra-comique d'Hoffmann, bien inférieur au *Roman d'une heure* comme production littéraire, mais beaucoup plus applaudi et relevé encore par la musique de Nicolo.

Œuvre enfantine, si l'on veut, dont on s'égayait cependant bien volontiers après les fortes et tragiques émotions de la *Terreur*.

II

Parmi ces amusements de l'Empire et ces jeux innocents de la comédie où l'on rit pour rire, sans viser ni à la leçon morale, ni à la peinture, ni à la satire de la société, il nous faut citer encore une pièce qui reparaît quelquefois sur les affiches du Théâtre-Français : *la Suite d'un bal masqué*, par Mme de Bawr. Un nom de femme auteur qui a précédé au théâtre ceux de Mmes Ancelot, Émile de Girardin, George Sand, et qui eut son quart d'heure de célébrité.

Mme de Bawr, née en 1773, morte en 1860 dans

un âge très avancé, avait traversé tous les grands événements du siècle et en avait subi les contre-coups les plus divers. Arrêtée pendant la Terreur, elle contracta en prison, avec un prince de Rohan, un mariage secret, bénit par un abbé complaisant. La famille de Rohan intervint depuis pour faire casser cette union, qui n'avait rien de légal. La jeune femme, redevenue libre, s'engagea de nouveau, par l'intermédiaire du géomètre Poisson, dans une alliance conditionnelle avec le comte de Saint-Simon, le philanthrope fameux qui devait donner son nom à une secte bien connue. Les deux conjoints, d'un commun accord, avaient conclu un mariage à bail de trois ans, renouvelable à volonté. Quand vint le premier terme du bail, Saint-Simon crut devoir se retirer, sa femme lui faisant perdre beaucoup de temps et ne partageant pas en tout ses principes sociaux et religieux. La ci-devant duchesse de Rohan et comtesse de Saint-Simon retrouva un troisième mari, le comte de Bawr, jeune seigneur russe naturalisé Français, qui lui apporta pour tout bien son nom, et mourut bientôt après écrasé par une voiture sur le pont Neuf.

Une fois encore, elle dut lutter contre la mauvaise fortune et l'abandon. Sa plume devint son unique ressource. Élève distinguée de Grétry, elle avait donné, dès 1802, au théâtre Louvois, un opéra-comique dont elle composa les paroles et la musique ; la pièce avait pour titre : *Un petit mensonge*. A travers les inexpériences d'une débutante, la critique découvrit et le public applaudit des traits spirituels et des scènes très bien filées. *Une matinée du jour*, comédie en deux actes et en prose représentée sur le même théâtre et la même année, n'obtint pas le même accueil. Mais l'au-

teur se releva par l'éclatant succès d'un mélodrame de boulevard, *les Chevaliers du Lion*, joués à l'Ambigu-Comique en 1804. Après une courte interruption, la mort de son troisième mari la ramenait, en 1813, au théâtre, où elle eut la double bonne fortune d'obtenir le concours tout-puissant de Mlle Mars et les éloges de Geoffroy. Le Minos de la critique, si dur et si injuste quelquefois, verse les fleurs à pleines mains sur cette bluette qui a pour titre *la Suite d'un bal masqué*.

« La pièce est nouvelle, dit-il, mais la facture est antique. Il semble que l'auteur ait conservé la pureté de son goût en passant au travers de la corruption actuelle, comme Aréthuse avait gardé, dit-on, la douceur de ses eaux en traversant l'onde amère. La pièce, faite et représentée hier, a cent ans pour le style et pour la conduite : son antiquité se reconnaît à cette couleur de raison et de bon sens, à cet air naturel et vrai répandu sur le dialogue, sur le comique et sur tout l'esprit de la pièce. »

Geoffroy voit là une excellente leçon donnée par une femme aux jeunes auteurs qui abordent la scène sans avoir réfléchi ni rien appris en fait d'éducation dramatique. Il va même jusqu'à la placer, pour le naturel du style et du dialogue, au-dessus de Marivaux[1]. Cette œuvre est une des rares épaves de la comédie impériale qui aient surnagé et soient arrivées jusqu'à nous. C'est une petite pièce d'intrigue fort agréablement conduite, mais en somme inférieure par l'esprit et par le style au *Roman d'une heure*, quoi qu'en pense Geoffroy, dont les éloges nous sem-

1. « C'est du Marivaux, dit-il, sans marivaudage. »

blent ici passablement outrés. L'idée de ce scénario est assez ingénieuse et habilement exploitée. M. de Versac et Mme de Belmont sont divisés par un procès qui dure depuis dix ans, et qui est un héritage de famille. On se déteste sans s'être vu. Une amie obligeante, Mme de Mareuil, entreprend de concilier les parties et de les unir par un mariage. Elle a rencontré, au bal de l'Opéra, M. de Versac, et s'est amusée à l'intriguer, comme se le permettaient alors les gens du meilleur monde. Celui-ci, qui n'a pu la voir à travers son masque, piqué de l'aventure, sollicite l'honneur de lui rendre visite. Mme de Mareuil songe à faire figurer sous son nom Mme de Belmont, en autorisant M. de Versac à se présenter chez elle sous le nom de M. de Gerville. Sans le savoir, Mme de Belmont, devenue la fausse Mme de Mareuil, pour rendre service à son amie, qui veut corriger son amant, Saint-Albe, de la jalousie, reçoit M. de Versac, qu'elle croit être un M. de Gerville quelconque. Jeu de colin-maillard où revivent les procédés de Marivaux, les travestissements de costume, de nom et de rôle, qui sont un legs de la comédie italienne.

Les deux héroïnes de cet imbroglio assez compliqué sont deux veuves aimables, spirituelles et femmes du monde. La jeune veuve, que nous avons déjà rencontrée dans le *Roman d'une heure*, est un rôle privilégié très à la mode dans les comédies du temps. Elle a tous les avantages d'une situation qui lui laisse plus de liberté qu'à la jeune fille et lui permet de se mêler aux intrigues galantes, d'aller même au bal de l'Opéra sans se compromettre. Mme de Bawr, trois fois veuve, du vivant même de ses deux premiers maris, a pu apprécier les périls et les ressources de la position.

Quant au monde où se meuvent les personnages, c'est toujours un peu le monde conventionnel du théâtre, plus que celui de la vie réelle. Nous y retrouvons la société artificielle créée jadis par Marivaux, bien moins vraie que celle de Picard, taillée sur les types prosaïques et bourgeois du jour. Marivaux idéalise toujours ses marquises et ses soubrettes, ses gentilshommes et ses valets. Mais cette société plus ou moins imaginaire a aussi cet avantage qu'elle reste à peu près la même, n'a point de date, de cachet trop déterminé, et se soutient par l'esprit, qui est de tous les temps.

Avant d'en finir avec la comédie impériale, nous avons voulu jeter un dernier coup d'œil sur cet immense fatras de pièces vouées à l'oubli. Nous avons feuilleté le théâtre de Pigault-Lebrun, ce romancier facétieux dont M.-J. Chénier ne dédaigne pas de signaler la veine comique dans son *Tableau de la littérature française*. Cette veine, nous ne l'avons revue, ni dans *le Pessimiste*, ni dans *les Rivaux d'eux-mêmes*, ses deux meilleures comédies. L'auteur des *Folies espagnoles*, de *M. Botte*, de *l'Enfant du Carnaval*, a fait rire les lecteurs plus que les spectateurs. Pour la comédie, ce qu'il lui a légué de mieux, c'est son petit-fils, Émile Augier, auquel nous réservons nos sympathies et notre admiration.

Nous avons cherché de même chez de Jouy, le tragique auteur de *Sylla*, le ci-devant Hermite de la chaussée d'Antin, auquel on a fait un moment la réputation d'homme d'esprit et de satirique mordant. La seule de ses comédies qui ait réussi, *M. Beaufils* (un acte en prose, 1806), est une charge assez médiocre, très inférieure aux deux pièces d'Hoffmann et de

Mme de Bawr. M. Beaufils est un provincial imbécile qui, venu à Paris pour se marier, se laisse duper par son rival Folville, un homme d'esprit peu scrupuleux, joueur, coureur, libertin et auteur dramatique, vilain titre auprès d'une famille bourgeoise. Folville s'engage à composer pour Beaufils une conversation que celui-ci récitera devant sa future, Henriette, son beau-père Dorval et Mme de Versac, la tante. Il lui vend en même temps la pièce qu'il doit faire représenter au théâtre, et qui ne peut manquer de poser Beaufils comme homme d'esprit aux yeux de sa nouvelle famille. Tout ce comique outré obtint, s'il faut en croire l'auteur, plus de succès que bien des œuvres de premier ordre. De Jouy, trompé par cette faveur du public, essaya de la mettre encore à l'épreuve en composant *le Mariage de M. Beaufils*, et ne recueillit que des sifflets. La haute comédie, qu'il tenta d'aborder dans *l'Héritage, ou les Mœurs du temps* (1821) et dans *les Intrigues de Cour* (1823), ne lui fut guère plus propice. La censure, en frappant d'interdit ces deux pièces, leur épargna les périls de la représentation.

Dans ce champ de la comédie, nous avons bien rencontré une petite fantaisie en un acte et en vers, d'une allure vive et leste, *l'Hôtel garni, ou la Leçon singulière*, de Désaugiers, représentée au Théâtre-Français en 1814. Mais Désaugiers appartient au Vaudeville, où il est roi. C'est là que nous allons le voir avec Armand Gouffé et toute une joyeuse pléiade, comme l'un des représentants les plus aimables de la gaieté française, tendant la main à Scribe, qu'il encourage et accepte même pour collaborateur à ses débuts.

CHAPITRE XII

LE VAUDEVILLE.

SES ORIGINES ET SA FORTUNE A TRAVERS NOTRE HISTOIRE.

DÉSAUGIERS (1772-1827).

Son caractère et son talent. — Ses créations : *M. Vautour. Le Dîner de Madelon.*

I

Si la comédie au temps de l'Empire nous a paru trop souvent manquer de force, de profondeur, d'audace et d'originalité, n'osant prendre au vif les ridicules et les personnages de la société contemporaine, comprimée qu'elle est par les rigueurs de la censure ; si elle va chercher au dehors [1] des inspirations et des types que le monde nouveau devait lui fournir en abondance, il est un autre genre où l'esprit français conserve davantage sa libre allure et sa spontanéité : nous voulons parler du vaudeville.

Ici nous pouvons dire ce que les Latins disaient de la satire : *Satira tota nostra est.* Le vaudeville est à nous, bien à nous, aujourd'hui comme il l'était déjà au temps de Boileau, et même avant lui :

Le Français né malin forma le vaudeville,

1. *Le Tartufe de mœurs*, imité de Shéridan ; *l'Avocat*, de Goldoni.

simple chanson d'abord, mais que de plus hautes destinées attendaient dans l'avenir. Sans remonter à Olivier Basselin, à ce gentil Vallon de Vire d'où partirent les premiers couplets bachiques et patriotiques de l'Anacréon ou du Tyrtée normand, on peut suivre cette veine nationale à travers toutes les péripéties de notre histoire. La Fronde comme la Ligue lui offre de nouveaux sujets de médisance et de satire. Les plus jolis refrains de Rapin et de Passerat dans la Ménippée[1] se rattachent à ce genre éminemment français. Les *Mazarinades* ne sont guère autre chose que de la politique en vaudevilles. Aussi le grave Ménage ne craint-il pas d'écrire : « Un recueil de vaudevilles est indispensable à qui veut bien connaître l'histoire. » Jusque-là, il est vrai, le vaudeville n'a été qu'un couplet voyageur :

> Agréable indiscret qui, conduit par le chant,
> Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.

Ce trompette de la Renommée, ce collaborateur de nos annales, si bien informé qu'on a composé un recueil sous ce titre : *le Siècle de Louis XIV en chansons*, voit son empire s'accroître encore au XVIIIe siècle. Il va prendre corps, s'étendre, se développer et constituer un genre dramatique nouveau avec Lesage, Fuzelier, Piron, et surtout avec Panard, dans lequel Collé salue le dieu du vaudeville.

Bien que la comparaison puisse sembler ambitieuse, la destinée du vaudeville rappelle un peu celle de la tragédie, ou tout au moins de la comédie antique à sa naissance. On sait comment le drame, c'est-à-dire

1. Voir *la Satire en France au* XVIe *siècle*, t. II, p. 150.

l'action scénique, a fini par s'organiser autour du dithyrambe en l'honneur de Bacchus : c'est ainsi que débute le vaudeville, simple chanson à laquelle s'unit l'ancienne farce sur le Théâtre de la Foire. Il lui faut lutter tout d'abord contre la jalousie et les privilèges des scènes voisines, grandes et petites [1]. Mais il triomphe de tous les obstacles par sa vaillance avec la complicité du public, et se charge d'alimenter ces mille concurrences que la liberté fait éclore au lendemain de 89. Il aura même l'honneur de donner son nom à un théâtre nouveau qui subsiste encore aujourd'hui [2].

Associé aux grands événements de la Révolution, le vaudeville en partage toutes les ivresses, les espérances généreuses, les folies, les fureurs, et aussi les désenchantements. Ne lui demandez pas la persévérance dans les convictions et les idées : il est l'écho du moment, sans répondre du lendemain. C'est par là précisément qu'il reflète dans leur variété et leur inconstance toutes les impressions contemporaines.

Le Consulat et l'Empire n'étaient pas précisément des régimes favorables au rire et à la chanson. Un gouvernement qui envoyait sur les pontons l'auteur d'un innocent opéra-comique tel que *l'Antichambre* devait inspirer peu de confiance aux amis de la gaieté. En face des hécatombes humaines offertes chaque matin au sombre génie de la guerre, quand le canon gronde, quand les familles tremblent, quand les mères pleurent à l'idée de la conscription qui vient leur prendre leurs fils, il semble qu'il y ait peu de place pour la joie et le plaisir. Et pourtant on

1. Voir *la Comédie en France au* XVIIIe *siècle*, chap. XXI.
2. Le premier théâtre du Vaudeville, fondé rue de Chartres par de Piis et Barré, en 1792.

ne s'est jamais senti plus heureux de rire et de chanter. Après les rudes épreuves qu'elle a traversées, quand vient l'accalmie du Directoire, la France paraît avoir hâte de se prouver à elle-même son existence, en répétant avec Descartes : « Je *chante*, donc je suis ». Les *Dîners du Vaudeville*, un nom de bon augure, fondés en 1796, le *Caveau* rétabli en 1806, sous la présidence de Laujon, l'ancien collaborateur de Panard, annoncent et consacrent cette renaissance de la gaieté française. Là se réunit chaque mois une société de bons vivants, héritiers de la verve gauloise : les Désaugiers, les Gouffé, les Moreau, les Francis, les Desfontaines, les Radet, les Brazier, les de Piis, les deux Ségur frères, tous gens d'origines, d'opinions, de couleurs, de conditions très diverses, mais rapprochés, comme au temps de Gace Brulé et de Thibaut de Champagne, de Villon et de Charles d'Orléans, par l'amour commun de la chanson. Là s'entretient sans bruit, sans tapage, la dernière étincelle de cette poésie lyrique expirante que tous les dithyrambes impériaux, sur le mariage de Napoléon et de Marie-Louise ou sur la naissance du roi de Rome, n'ont pu rallumer. C'est de là aussi que vont sortir les pères ou les rénovateurs du vaudeville moderne, les pourvoyeurs de ces petits théâtres dont Brazier, l'un d'eux, s'est fait plus tard l'historien.

II

A leur tête brille un aimable enfant du Midi, Désaugiers, le plus gai compagnon de la bande, le plus fécond et le plus vaillant à boire et à chanter. Aussi est-ce à lui que revient, par une acclamation unanime,

la présidence du *Caveau* après la mort de Laujon.

Les *Dîners du Vaudeville* existaient depuis un an déjà, créés par Gouffé, Simonin, Francis et Moreau, quand Désaugiers débarqua en France, revenant d'Amérique, sans position, sans argent, sans autre bien que sa gaieté intarissable.

Né à Fréjus, sous ce beau ciel de Provence que ne viennent guère attrister les nuages ni les brouillards, fils d'un compositeur de musique, connu lui-même par quelques airs devenus populaires, quelques lambeaux de cantates et d'opéras, Désaugiers fut bercé dès l'enfance au bruit des mélodies paternelles : il en a gardé le souvenir et l'enchantement. Aux approches de la Révolution, son père étant venu s'établir à Paris, sans doute pour y chercher fortune, le jeune Désaugiers acheva ses études au collège Mazarin, où il eut pour professeur de rhétorique Geoffroy, le fameux critique, qui ne dédaignera pas plus tard d'apprécier, et même de louer, *la Petite Cendrillon* de son ci-devant élève. Sa famille le destinait d'abord à l'Église, le grand chemin des bénéfices : mais l'Église croulait avec tout le reste, et d'ailleurs le démon du vaudeville l'emportait chez l'écolier de Mazarin. A peine sorti des bancs, il s'associait à son père comme librettiste pour mettre en opéra-comique *le Médecin malgré lui*, où il introduisait le chant du *Ça ira*. Mais le rire allait devenir plus difficile que jamais. L'horizon s'était rembruni ; les jours de la Terreur approchaient. Le poète, effrayé de ces violences et de ces atrocités, alla chercher la paix sous un autre ciel, et suivit une de ses sœurs et son beau-frère, établis colons à Saint-Domingue. Il ne quittait une révolution sanglante que pour en trouver une autre plus affreuse encore. Si les

Blancs, en France, s'envoyaient à l'échafaud, les Noirs, à Saint-Domingue, massacraient les Blancs. Désaugiers, si peu belliqueux qu'il fût par nature, dut prendre les armes, et se vit bientôt prisonnier, jugé et condamné à mort. Lui-même nous raconte, dans la préface de son premier recueil de chansons, toutes ses tribulations. « Agenouillé devant mes juges, les yeux couverts d'un bandeau qui semblait me présager la nuit où j'allais descendre, j'attendais le coup fatal, lorsque j'échappai par miracle, ou plutôt par la permission d'un Dieu qui n'a cessé de veiller sur moi pendant le cours de cette terrible guerre. »

D'autres épreuves l'attendaient. Recueilli par un bâtiment anglais, il tombe malade, et paraît atteint de la fièvre jaune, si bien que le capitaine, craignant pour la santé de son équipage, le dépose en passant sur la côte de New-York, où il serait mort sans le secours d'une femme charitable. Revenu à la santé, il gagne sa vie en donnant des leçons de musique, amasse quelque argent, et songe à rentrer en France. A travers toutes ces misères, Désaugiers garde toujours sa foi en la Providence et ce puissant viatique de la gaieté. « Ce n'était pas assez, dit-il, d'avoir été condamné par mes juges, je le fus encore par les médecins. J'allais périr, quand la gaieté, mon inséparable compagne, soulevant d'une main le voile de l'avenir, me montra de l'autre le beau ciel de ma patrie, où le bonheur semblait m'appeler. »

Désaugiers a le privilège de voir toujours tout en bleu, comme sur les bords azurés de la Méditerranée. Son imagination travaille à lui présenter d'agréables fantômes :

« Momus me souriait au bruit des grelots; Bacchus

agitait à mes yeux le myrte et le pampre ; un jeune enfant semblait m'inviter à me joindre à lui par son regard malin et les pas légers qu'il formait au son d'une flûte et d'un tambourin ; Thalie elle-même me présentait son masque riant. »

Singulier alliage de souvenirs mythologiques associés à celui de cette Providence qui veille sur lui.

L'abbé Arnaud, en voyant Désaugiers enfant, avait dit : « Voilà une tête grecque. » Il est Grec, en effet, par le goût des mélodies, par ces gracieuses images de la mythologie antique, par cette sérénité d'esprit, cette perpétuelle belle humeur d'un nourrisson des Muses rieuses. La gaieté est l'ange tutélaire qui l'arrache aux mains des cannibales et des médecins. Il lui doit son bonheur et son talent. Aussi lui adresse-t-il un hymne de reconnaissance :

Il n'est donné qu'à la vertu
D'éprouver ton heureux délire.
Lorsque le cœur est corrompu,
La bouche peut-elle sourire ?
Cette aimable sérénité
De l'innocence est la parure :
Une belle âme sans gaieté
Serait un printemps sans verdure.

Cette jovialité se reflète dans sa vie, dans ses chansons, sur son visage ouvert et épanoui, comme dans son théâtre. Tour à tour auteur, acteur, chef d'orchestre, directeur de troupe, tolérant et bon garçon, ne voyant autour de lui que des camarades, il se multiplie à l'infini, répond à tous les besoins du moment, s'accommode et rit de tout, même de la gêne qu'il a connue. « Un jour, nous raconte Brazier[1], il est

1. *Chronique des Petits Théâtres.*

parti, en compagnie de Lepeintre aîné et de quelques artistes, faire une tournée de province. La caravane, assez semblable à celle du *Roman comique* de Scarron, revenait vers Paris sans avoir fait fortune, traînant la jambe, et l'estomac aussi vide que la bourse. A l'approche de la barrière, Désaugiers tire son violon et se met à jouer une contredanse pour retremper le courage et ranimer la marche de sa troupe. Avant d'entrer dans la ville, il retrouve un sou au fond de sa poche, achète un petit pain et, le coupant en deux, le tend à son ami Jacquelin en lui disant: « Veux-tu « l'aile ou la cuisse ? » — Toute la philosophie de Désaugiers, tout le secret de sa belle humeur est là : prendre les choses les plus tristes par le bon côté, ne s'effrayer, ne désespérer de rien, c'est l'héroïsme du rire, bien supérieur à toutes les lamentations.

Désaugiers est par-dessus tout un chansonnier. C'est à la chanson qu'il doit la meilleure part de sa célébrité : c'est par elle qu'il arrive à la comédie-vaudeville, le second fleuron de sa couronne. D'autres sont venus depuis, plus habiles à conduire et à filer une action, à nouer un imbroglio comique ou à peindre des caractères : nul n'a su mieux que lui apporter dans ces légers impromptus l'enjouement, le rire communicatif, et cet art de créer des types plaisants qui saisissent la foule par le pittoresque et l'originalité. Les grands poètes et les grands romanciers attestent surtout leur puissance par l'invention de personnages qui se conservent dans l'imagination et la mémoire des siècles. Don Quichotte, Sancho-Pança, Gargantua, Panurge, Gil Blas, vivront comme Harpagon, comme Tartufe, comme Don Juan, comme M. Jourdain, aussi longtemps que l'humanité. Dans

l'ordre inférieur, il est d'autres créations secondaires qui font le charme d'une époque, et restent des noms typiques, même alors que les traits en sont effacés par le temps, que la force de la conception et l'éclat du style ont fait défaut pour en assurer la durée. Nous ne prétendons pas en exagérer la valeur chez Désaugiers, mais nous croyons qu'il faut lui savoir gré d'avoir ajouté au personnel de la vieille farce française et italienne, aux Jennin Dada, aux Jocrisse, aux Pathelin, aux Josse, aux Arlequin, aux Polichinelle, aux Pierrot, aux Scaramouche du passé, des silhouettes ou des caricatures nouvelles, telles que M. Vautour, M. Dumollet, M. Sans-Gêne, Cadet Rousselle, Cadet Buteux, M. et Mme Denis, etc.

La comédie-vaudeville chez Désaugiers se présente sous quatre aspects divers :

1° La vieille farce ressuscitée avec ariettes, comme dans *M. Vautour*, *le Dîner de Madelon*, *les Trois Étages*, *le Voyage et le Mariage de M. Dumollet* ; toutes pièces appartenant au monde bourgeois ;

2° La folie-parade, comme *Cadet Rousselle Esturgeon* ou *Je fais mes farces*, genre burlesque qui nous ramène au monde de la Foire, des pitres et des queues-rouges ;

3° L'à-propos ou l'impromptu, comme *les Bateliers du Niémen*, *ou la Paix de Tilsit* (1807), *le Retour d'Ulysse*, *ou le Retour des Lys* (1815) ;

4° La parodie telle que l'ont pratiquée jadis Piron Le Sage, Fuzelier, avec le secours de Pierrot et de Polichinelle. Les pots pourris de *Cadet Buteux* sur les *Danaïdes* et la *Vestale*, nous en offrent un échantillon.

Sous ces différentes formes où la prose se trouve

mêlée aux vers, le couplet reste toujours le pivot principal du vaudeville : c'est lui qui résume la philosophie, la morale ou la malice de la pièce. C'est de lui que partent les traits mordants destinés à porter coup. Aussi, dans les nombreuses collaborations auxquelles il a pris part, est-ce au couplet surtout qu'on reconnaît la main de Désaugiers. Comme Panard son maître, il ajoute à la farce le clou d'or qui doit la faire valoir. D'ailleurs, l'instinct de sociabilité est encore un trait de son caractère. Il est par nature bon camarade, prêt à partager son esprit ou son pain. Or, de tous les genres dramatiques, le vaudeville, fils de l'improvisation, incohérent et prime-sautier, tenant à la fois de la boîte d'artifices et du pot pourri, est précisément celui qui se prête le mieux à la collaboration. C'est un véritable pique-nique littéraire où chacun apporte son écot. Nous verrons Désaugiers s'associer tour à tour à Gentil, à Moreau, à Desfontaines, à Brazier, à Dumersan, à Scribe, à tous ses vieux ou jeunes confrères, heureux de le compter comme partenaire dans une de ces folles équipées comiques où il fournit toujours son grain de sel et son refrain à la fois naïf et piquant.

Malgré sa prédilection pour les petits théâtres et les succès faciles de la farce bourgeoise ou populaire, Désaugiers, qui rime si aisément, ne s'interdit pas la comédie en vers sur les scènes supérieures du Théâtre-Français et de l'Odéon. A l'un il donne *l'Hôtel garni, ou la Leçon singulière*, l'œuvre littéraire la plus soignée peut-être qu'il ait écrite. A l'autre, *l'Homme aux précautions*, en cinq actes et en vers, où il a été moins bien inspiré.

III

Parmi ses succès de vaudeville, nous signalerons tout d'abord *M. Vautour, ou le Propriétaire sous le scellé*, pièce en un acte représentée au théâtre Montansier le 13 juin 1805. M. Vautour est plutôt une charge qu'un portrait, un de ces gros dessins à la plume ou au crayon dont s'enrichit la galerie des grotesques: un Daumier ou un Gavarni mis en action. Malgré son nom plus terrible que sa personne, il n'est point encore le propriétaire féroce et grippe-sou que le roman ou le drame modernes décriront plus tard, et que les locataires se promettront de pendre à la prochaine révolution. C'est un oiseau de proie mitigé de badaud, qui se laisse prendre au piège comme un pigeon capable d'amour tendre. Ce petit pacha bourgeois, qui réunit en lui le double titre de propriétaire et de marchand de tabac, userait et abuserait volontiers du droit de *prise* sur ses locataires dans l'embarras. C'est ainsi que, pour rattraper en nature ce qu'on ne peut lui donner en argent, il s'avise de courtiser Mlle Victorine, la sœur d'un jeune musicien, Saint-Remy, hors d'état de payer son terme.

Désaugiers, se rappelant sans doute ses propres débuts, nous peint ici le désarroi d'un ménage d'artiste assiégé par les créanciers. D'un côté, Saint-Remy avec ses rêves d'ambition, s'alimentant de symphonies et de sonates dont il n'a pu trouver encore le placement. De l'autre, sa sœur Victorine, représentant l'esprit pratique et positif de la famille, obligée de veiller au grain, et ramenant son frère à la réalité :

Par le chant vous savez briller,
Votre méthode est toujours sûre,
Mais quand il s'agit de payer
Vous n'êtes jamais en mesure.

Comme dans les *lazzi* de la farce italienne, le comique roule souvent sur les mots plus encore que sur les situations ou les caractères. M. Vautour arrive essoufflé au cinquième étage en s'écriant :

C'est pour vous dire que je suis très las.
VICTORINE. — Donnez-vous la peine de vous asseoir.
VAUTOUR. — Non, non, très las de vos éternelles remises.

En même temps il exprime dans un couplet sentencieux et magistral cette belle maxime à l'usage des locataires insolvables :

Quand on n'a pas de quoi payer son terme,
Il faut avoir une maison à soi[1].

La pièce n'est qu'une farce où l'on songe à rire sans nul souci de la vraisemblance ni de la suite entre les scènes et les idées. C'est le vaudeville dans toute sa simplicité et sa liberté primitives, ne visant ni à la morale, ni à l'effet dramatique, tel enfin que le réclamait plus tard Théophile Gautier protestant contre ce qu'il appelait *le vaudeville bien fait*, c'est-à-dire correct, aligné, ou *le vaudeville bonne comédie*. L'absence de plan régulier, la course à la diable, au hasard du caprice et de la fantaisie, voilà ce qui lui plaît avant tout dans ce fils de l'impromptu et de la joie folle.

1. Sc. v.

IV

Le Dîner de Madelon est encore un des grands succès de Désaugiers. Il nous ramène dans ce monde bourgeois et populaire que Picard nous a déjà fait connaître, avec autant de malice que de simplicité. La scène se passe au Marais.

M. Benoit, ancien pâtissier, a plus d'un trait de ressemblance avec le Vieux Célibataire de Béranger : il a sa Madeleine comme l'autre aura sa Babet. Il est vrai que M. Benoit est veuf depuis dix-huit mois seulement ; mais il ne s'est jamais mieux porté et ne s'est jamais senti plus libre, plus gaillard et plus heureux :

Redevenu garçon,
Libre de toute chaîne,
Aussi gai qu'un pinson,
Je bois, je me promène.

(*Voyant Madeleine.*)
Eh ! bon bon bon
Eh ! bonjour Madeleine,
Eh ! bon bon bon
Eh ! bonjour Madelon.

Tous ces bons bourgeois de Désaugiers semblent avoir oublié et 89 et 93, et le *Ça ira*, et les préoccupations de la politique intérieure ou extérieure, pour ne songer qu'au bien-être matériel, à ce doux épicurisme de l'indifférence satisfaite et de la quiétude succédant aux agitations et aux incertitudes de l'âge précédent. « Contentement passe richesse », et ajoutons : passe gloire, passe honneurs, passe tout le reste : telle est la philosophie qui se dégage du théâtre et des chansons de Désaugiers.

Ma fortune est assez mince,
Mais je ne désire rien,
Et suis heureux comme un prince,
Lorsque je me porte bien.
Loin d'avoir vieilli mon âme,
Loin de m'avoir attristé,
Hors ma jeunesse et ma femme,
Le temps ne m'a rien ôté.
La gaieté,
La santé
Changent l'hiver en été[1].

Le monde où nous introduit Désaugiers est un composé de fantaisie et de réalisme, d'extravagance et de bon sens. L'égoïsme naïf s'y étale ingénument à côté du dévouement sincère. C'est à la petite bourgeoisie issue des classes populaires que l'auteur emprunte volontiers ses personnages. Entre l'ancien pâtissier Benoit et sa servante Madelon, la fusion ou tout au moins le rapprochement est facile et naturel : leurs atomes plébéiens s'attirent. Madelon peut se permettre d'offrir à son maître un cadeau pour sa fête, quelque objet usuel comme une canne de jonc, une perruque ou des lunettes. M. Benoit, de son côté, ne croit pas déroger en appelant sa servante à partager ce jour-là, à table avec lui, une superbe dinde truffée, qu'il s'octroie pour fêter son patron, saint Boniface. La bonne fille, touchée du procédé, se pâme d'aise et s'apprête à revêtir ses plus beaux atours.

1. L'auteur parlant en son propre nom ne dira pas autrement.

Qu'un jour mon nom
De son renom
Remplisse ou non
Le temple de Mémoire !
J'ai la santé,
J'ai la gaieté :
Que vaut la gloire
De l'immortalité ?

(*Délire bachique.*)

Mais voici que surgit un fâcheux, un ancien voisin, M. Vincent, l'orfèvre, qui n'a pas vu depuis longtemps son ami Benoit, et qui vient lui demander à dîner.

Madelon, obligée de céder sa place à cet intrus, cherche à s'en débarrasser. Tandis que Benoit descend à la cave pour ajouter quelques bouteilles de renfort en l'honneur de l'ami Vincent, l'espiègle servante raconte à ce dernier l'histoire d'un prétendu vertigo qui saisit son maître du 1er au 5 de chaque mois.

MADELON. — C'est-il tout de bon, monsieur, que vous venez dîner avec not' maître ?

VINCENT. — Sans doute.

MADELON. — Vous avez donc plus de courage que les autres ?

VINCENT. — Du courage, pourquoi ?

. . . . . .

MADELON. — Qu'il vous suffise de savoir que vous êtes bien heureux si vous sortez d'ici comme vous y êtes entré.... Tenez-vous à vos oreilles ?

VINCENT. — Si j'y tiens !

MADELON. — Eh ben ! vous pouvez les baiser en signe d'adieu, c'est moi qui vous le dis.

VINCENT. — Allons, tu es folle !

MADELON. — Non, mais c'est lui qui est fou, là, puisqu'il faut vous le dire....

VINCENT. — On ne dirait pourtant pas....

MADELON. — Non, ça le prend tout à coup, et ça le quitte de même.... Le temps seulement de couper une oreille, et, la tête tournée, il n'y pense plus.

VINCENT. — En a-t-il déjà beaucoup coupé ?

MADELON. — Queuqs'unes, mais pas encore trop[1].

Or, il se trouve que ce même jour M. Benoit a commandé à sa servante un plat d'oreilles de mouton. De là un quiproquo qui va donner la chair de poule au malheureux Vincent. Madelon y joint les symptômes

1. Sc. XV.

qui annoncent l'accès, son teint devenant rouge comme un soleil, ses yeux brillants comme des étoiles, et puis sa manière d'aiguiser les couteaux en vous regardant d'un air....

Toute cette histoire d'oreilles est un épisode drolatique digne de figurer à côté des exploits les plus fameux des Toinette et des Nérine dans Molière : elle les égale pour le comique et la bouffonnerie désopilante. La scène du repas est à coup sûr une des plus folles et des plus amusantes que nous connaissions. Benoit, remonté de sa cave, jette la mort dans l'âme de Vincent en disant à Madelon :

Eh bien ! et mon plat d'oreilles que je t'avais tant recommandé ?

VINCENT. (*A part.*) — Hai ! hai ! hai !

BENOIT. — Je ne le vois pas : ça aurait peut-être fait plaisir à Vincent.

VINCENT. — Merci, merci. (*A part.*) Voilà que ça le prend.

BENOIT. — Tu dîneras donc sans oreilles, mon ami.

Et en même temps, il se met à aiguiser les couteaux en invitant son camarade à se tenir plus près de lui :

Que diable ! il y a assez longtemps que nous nous sommes vus pour nous rapprocher davantage[1].

Toute cette mimique accompagnée de quiproquos, d'apartés, de mots à double entente ; les transes croissantes de Vincent qui a perdu l'appétit et verse de l'eau à son ami malgré lui, pour diminuer l'accès ; la malice de Madelon jouissant de son triomphe, ajoutent encore au comique de la situation. Le jeu des couteaux affilés par Benoit continue, et la terreur de Vincent est portée au comble quand son am-

1. Sc. XVI.

phitryon, en présence de la dinde, avec la majesté d'un grand sacrificateur, s'écrie :

Eh! zig, eh! zog, eh! fric, eh! froc :
Tu vas voir comment Benoit
Traite les gens qu'il reçoit.

Pour le coup, Vincent prend la fuite, et tandis que Madelon éclate de rire en songeant « qu'une sotte paysanne comme elle a pu en faire accroire à un vieux Rodrigue comme l'orfèvre », Benoit se lance à la poursuite du fugitif. Renonçant à l'atteindre, il rentre et se remet à dîner avec Madelon en lui faisant reprendre la place restée vide. Mais nous ne sommes point encore au bout.

Vincent dans sa fuite a été arrêté comme voleur par un caporal, et mené au poste, d'où il écrit à Madelon une lettre suppliante la conjurant de lui venir en aide quand l'accès de son maître sera passé. Comme pièce de conviction, on a trouvé dans sa poche un couvert d'argent marqué à la lettre B, qu'il avait acheté pour la fête de son ami Benoit. On en vient aux explications : Madelon avoue sa supercherie pour reconquérir sa place à la table de son maître. N'est-ce que cela ? M. Vincent, bien qu'orfèvre, n'est pas si fier et ne demande pas mieux que de s'asseoir à côté de Madelon. N'en fait-il pas autant chez lui avec Marianne ? La servante, moins exposée que Suzanne, va trôner entre les deux vieillards inoffensifs, s'il faut en croire son maître :

Sans embarras ni contrainte,
Viens te mettre entre nous deux,
Et n'en conçois pas de crainte,
Tu n'es pas entre deux feux.

Remplir, vider notre verre,
Entonner un gai flon-flon,
C'est notre seul savoir-faire,
Pour les yeux de Madelon.

Désaugiers, ainsi que Panard, même dans ses plus folles gaietés, ne porte guère atteinte à la morale.

Maintenant, qu'est devenue la dinde au milieu de toutes ces péripéties, de ces interrogatoires et de ces arrestations ? Elle a eu le temps de refroidir, et le dîner a été bien des fois interrompu. Ce serait là peut-être l'occasion d'entamer une belle dissertation aristotélique sur *le vraisemblable et le nécessaire*, à l'instar de Corneille dans ses discours sur le poème dramatique. Mais Désaugiers et son public s'inquiètent peu du *vraisemblable* : et pour le *nécessaire*, ils n'en connaissent qu'un, celui de rire, et de faire rire le plus possible à gorge déployée. C'est la première règle de sa poétique, et il faut avouer qu'il n'y a pas manqué dans *le Dîner de Madelon*.

CHAPITRE XIII

DÉSAUGIERS (*Suite*).

M. Dumollet, ou le Provincial à Paris : sa légende et son odyssée. — *Les Trois Étages.* — *Le Départ pour Saint-Malo.* — *Il arrive! il arrive!* — *Le Mariage de Dumollet.* — *Cadet Rousselle Esturgeon.* — La parodie : *Cadet Buteux aux Danaïdes, à la Vestale*, etc.

I

A M. Vautour et à M. Benoît, il nous faut ajouter un autre personnage plus important et surtout plus populaire, l'immortel Dumollet, l'illustre bonnetier de Saint-Malo, type du provincial à Paris, nouveau Pourceaugnac bourgeois, qui a son cycle et son odyssée sur le théâtre comme dans la chanson. L'acteur Brunet partage avec Désaugiers l'honneur de cette création, qui fit la joie de nos pères durant plus d'un quart de siècle. C'est par *les Trois Étages, ou l'Intrigue sur l'escalier*, vaudeville en un acte représenté aux Variétés le 4 août 1808, que débute la singulière fortune de ce rôle si bien accueilli par le public que l'auteur le ramena bientôt sur la scène pour en faire le héros de trois farces successives :

1° *Le Départ pour Saint-Malo, ou la Suite des Trois Étages* (1809) ;

2° *Il arrive! il arrive! ou Dumollet dans sa famille* (1810) ;

3° *Le Mariage de Dumollet* (1812), dernier terme de cette longue facétie.

Comme Pourceaugnac, venu à Paris pour se marier, Dumollet va devenir la victime d'une conspiration ourdie contre lui par son rival Charles, l'amoureux de Rosette, assisté du concierge André et du coiffeur Frisac, un Gascon émérite, un nouveau Sbrigani dans l'art d'inventer des histoires.

Le titre de la première pièce, *les Trois Étages, ou l'Intrigue sur l'escalier*, indique assez que, dans la pensée de l'auteur, il s'agissait tout d'abord d'une simple supercherie amoureuse, d'un bon tour joué à un provincial naïf, plus encore que de mettre en relief un type déterminé. Dumollet ne fait que s'adjoindre aux caricatures de chaque étage. Le premier est occupé par M. Carré, propriétaire, l'oncle de Rosette, un confrère de M. Vautour, presque aussi ladre que lui. Sur le palier en face habite M. Bonnefoy, le notaire, dont le nom nous est déjà connu, et n'engage à rien pourtant. Au deuxième étage, M. Grand-Deuil, le médecin, qui tient chez lui pension de malades, et s'entend à expédier les gens. Au troisième, un poète tragique et payant mal, M. Pathos, sorte de noctambule qui empêche ses voisins de dormir en déclamant ses vers, et se promène drapé comme un revenant. Désaugiers garde ici à l'adresse du mélodrame une petite pointe de malice que le Théâtre de la Foire avait déjà contre la tragédie, cette grande dame dédaigneuse dont Arlequin et Polichinelle médisent si volontiers.

Ajoutez à ces personnages l'amoureux Charles, jouant le même rôle qu'Éraste auprès de Pourceaugnac se déguisant en aveugle pour venir chanter sous

la fenêtre de sa Dulcinée, puis se présentant en locataire à M. Carré, charmé de le trouver si accommodant. Enfin, Rosette, l'ingénue qui sait déjà bien des choses, moins hardie pourtant, moins friponne que la Julie de Molière, mais enfin une de ces jeunes filles bien décidées à ne point se marier contre leur gré, et capables d'employer au besoin la ruse et les évanouissements.

C'est dans ce milieu bourgeois et parisien qu'arrive subitement Dumollet, tout frais débarqué de Saint-Malo, éreinté, moulu, courbaturé de son voyage en diligence, craignant les voleurs qu'il a rencontrés sur sa route, et qui pullulent, dit-on, à Paris plus qu'ailleurs. Il a, du reste, la spécialité des mésaventures, et les attire comme l'aimant attire la foudre. Son air effaré, sa toilette en désordre indiquent assez le trouble de son esprit en mettant le pied dans ce guêpier parisien. Il vient frapper à la porte de M. Carré, l'oncle de sa future, prévenu de son arrivée. La première bourde qu'on lui lance à la tête, c'est que M. Carré est à la campagne et l'attend à Meulan, à huit lieues de là. Ainsi l'affirme le concierge André, un loustic du cordon, avec l'aplomb d'un homme qui sait mentir. Dumollet, qui n'a pas dîné, trouve bien dur de s'en aller si loin, quand, par bonheur, il rencontre M. Carré sur l'escalier. André s'esquive pour se tirer d'affaire.

Mis en défiance par le procédé peu courtois du concierge, mais rassuré par le bon accueil de l'oncle, le prétendu demande à voir au plus tôt sa fiancée devenue tout à coup introuvable. Dans son empressement, il propose d'aller la chercher à la cave, où elle est, dit-on, descendue, et profite si mal des indica-

tions données qu'il dégringole dans l'escalier et reparaît bientôt contusionné, meurtri et gémissant. On appelle M. Grand-Deuil, le docteur du second, qui parle de le saigner, et le déclare très malade, voyant déjà en lui un client à exploiter. En même temps, on apprend que Mlle Rosette vient de tomber en syncope, rien que pour avoir vu sur le bureau de M. Bonnefoy son contrat de mariage avec M. Dumollet. Celui-ci, cependant, songeant plus à lui-même qu'à sa future, réclame à grands cris le secours du médecin, qu'il veut garder pour lui, et que M. Carré revendique pour sa nièce. On se l'arrache en criant: « Il ira ! — Il n'ira pas. »

Resté seul avec Frisac, Dumollet apprend bien vite des choses qui lui font dresser les cheveux sur la tête.

Le fallacieux Gascon lui confie que Rosette est déjà veuve de trois maris.

Dumollet. — Trois maris, et à son âge!
Frisac. — Moussu Bernard, moussu Dumont et moussu de la Giraudière.
Dumollet. — Et tous les trois sont morts?
Frisac. — Morts!

Au même instant, on frappe un grand coup à la porte cochère, et Dumollet tressaille sur ce mot de *morts !* Un commissionnaire lui remet une lettre anonyme d'un ami de l'humanité qui confirme de tous points le rapport de Frisac, en l'avertissant des périls auxquels il s'expose. A ces sombres pronostics vient s'ajouter la voix lugubre de Pathos déclamant ces vers de sa tragédie :

Arrête, il en est temps, malheureuse victime,
Chaque pas que tu fais te descend vers l'abîme.

La tragédie associée au vaudeville comme élément comique est encore une innocente malice de Désaugiers.

Dumollet épouvanté s'indigne qu'on ne lui ait rien dit de tout cela, et que M. Carré l'ait trompé sur la qualité de sa nièce, veuve et non jeune fille, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, et constitue une véritable fraude matrimoniale. Il remercie l'honnête coiffeur de sa franchise et sait bon gré au concierge d'avoir voulu le sauver d'une pareille union en l'envoyant se promener à la campagne. Il vient donc déclarer formellement à l'oncle, qui se fâche et n'y comprend rien, qu' « il ne veut pas être le quatrième » et laisse la place libre à son concurrent. Avec un scrupule qui l'honore, pris de pitié pour le malheureux Charles, il croit devoir le prévenir du danger et lui communique la lettre qu'il a reçue. Cette lettre n'a rien qui puisse étonner Charles, puisqu'il en est l'auteur. A la fin, l'infortuné provincial s'aperçoit, mais trop tard, qu'il a été dupe d'une mystification parisienne.

Désaugiers n'avait pas d'abord prévu tout le parti qu'il pouvait tirer de ce personnage. Le jeu de l'acteur Brunet et les rires étourdissants du public furent une révélation. Il se dit qu'il avait trouvé là un de ces types prédestinés à devenir populaires, comme expression de la naïveté provinciale : une nouvelle forme du niais si fort à la mode dans la comédie d'alors, surtout depuis *les Héritiers* d'Alexandre Duval.

Après avoir amené Dumollet à Paris, il s'agissait de lui faire reprendre le chemin de Saint-Malo, en lui laissant, en accroissant même cette auréole de ba-

dauderie dont le théâtre l'avait couronné. Le départ allait devenir plus comique encore que l'arrivée; c'est de là qu'est sorti le fameux couplet :

Bon voyage, monsieur Dumollet,

si vif, si gai par la musique et par les paroles. L'auteur a intitulé sa pièce *Folie*, et il a bien fait. C'est une joyeuse équipée, où l'on songe à rire sans grand souci de la vraisemblance ni de la raison.

Toute la maison aux trois étages est en liesse pour fêter le mariage de Charles et de Rosette. M. Carré a dû ouvrir sa cave, non sans regret, tout en recommandant de respecter certain tas réservé à son usage particulier, mais que le portier André s'attribue volontiers, s'identifiant avec son propriétaire. Pendant ce temps-là, le futur manqué songe à regagner Saint-Malo. Mais il a senti renaître son amour pour Rosette en se voyant dupe d'une supercherie. Les tribulations vont recommencer pour lui sous une autre forme. André lui remet une prétendue lettre de Rosette lui avouant ses regrets, et offrant de s'enfuir avec lui. A défaut d'un mariage, c'est un enlèvement qu'on lui propose. Dumollet n'est pas sans éprouver des scrupules, mais se résout pourtant aux folies inévitables de ce grand maître qui s'appelle l'Amour. En attendant sa belle, il se met à poétiser :

« Étoile du Berger, nocturne protectrice des amants, précipite les pas de celle que j'adore; guide notre fuite incertaine et dérobe aux yeux jaloux les traces délatrices d'un rapt que l'honneur réprouve sans doute, mais que l'amour commande trop impérieusement pour permettre de calculer les suites d'une démarche dont le repentir inséparable d'une première

faute empoisonnera d'abord les douceurs, mais qui, protégée par ta bienfaisante influence, ne pourra que... car enfin.... Voilà[1] ! »

Dumollet ne peut arriver à la fin de cette belle période, jetée ici en parodie du style mélodramatique et sentimental à la mode.

Le moment venu, au lieu de la charmante Rosette, c'est le noctambule Pathos enveloppé d'un drap qu'il emballera dans un fiacre pour la barrière des Bonshommes. En même temps, comme le Beaufils de Jouy, l'ambitieux bonnetier s'est fait l'acquéreur de la tragédie du poète incompris, qui doit être représentée le soir même, et dont il espère recueillir les applaudissements, ayant payé pour cela. Après une lutte acharnée contre les siffleurs qui remplissent la salle, il revient défait, l'œil meurtri, les mollets retournés par devant, battu et peu satisfait. Pour comble d'infortune, au moment de monter en diligence, un spectateur, avec lequel il a eu maille à partir durant la représentation, s'avise de le relancer et l'appelle sur le terrain en lui mettant un pistolet à la main. L'inoffensif Dumollet laisse partir son arme, qui va tuer sur la gouttière le chat de Mme Caquet, la voisine : autre source de procès et de conflits. Pour désarmer son agresseur et l'apitoyer sur son sort, Dumollet lui montre un enfant dans la diligence, sur les genoux de sa nourrice Geneviève, la fille du concierge André, et s'en dit le père. Nouveau sujet de dispute avec le père véritable, M. Bobinard, qui se déclare offensé. Après toutes ces avanies, le cocher de la voiture, impatienté, fait claquer son fouet, la

1. Sc. XVII.

lourde machine s'ébranle, et les assistants répètent en chœur cet autre *Chant du départ* :

> Bon voyage, monsieur Dumollet,
> A Saint-Malo abordez sans naufrage,
> Bon voyage, monsieur Dumollet,
> Et revenez, si le pays vous plaît.

Il n'est pas pressé de le faire, à en juger par ces dernières malédictions :

> Allez au diable, et vous et votre ville,
> Où j'ai souffert mille et mille tourments!

Ainsi finit la première moitié de cette odyssée bouffonne dont Dumollet est le héros. Mais nous ne sommes pas encore à Saint-Malo, et d'autres épreuves l'attendent avant d'y parvenir. — *Il arrive! il arrive! ou Dumollet dans sa famille*, tel est le titre de la troisième étape dramatique à laquelle nous nous arrêtons.

II

De nouveaux personnages entrent en scène : M. et Mme Dumollet père et mère, inquiets de ne pas voir revenir leur cher Benjamin, se sont mis en route pour aller au-devant de lui, en compagnie de leur second fils, Cadet Dumollet, le souffre-douleur de la famille, hargneux, grincheux, jaloux de son aîné, auquel ses parents réservent toute leur tendresse et leurs gâteries. Ils sont descendus dans un village voisin, chez le perruquier traiteur Frisac, que nous avons rencontré jadis à Paris, et qui se trouve subitement transporté ici sans qu'on sache trop comment, malgré ses explications. La meilleure raison est que nous le connaissons déjà, et que l'auteur avait besoin de lui pour en faire le prin-

cipal instrument de l'intrigue et de l'action. C'est ainsi qu'il ramènera également le concierge André, mis à la porte par son maître, dont il appréciait trop le vin.

Malgré ce cri d'enthousiasme des parents : «*Il arrive! il arrive!* » la lunette où Cadet se lasse d'écarquiller et d'user ses yeux ne l'annonce point encore. Mais on reçoit de ses nouvelles par la nourrice Geneviève, qui a voyagé avec lui et l'a laissé en route, la diligence ayant versé. Geneviève, la fille d'André, une gouailleuse et une farceuse comme son père, s'est laissé courtiser par Dumollet en lui faisant croire qu'elle était veuve. L'inflammable bonnetier lui a offert sa main, qu'elle a feint d'accepter : histoire de rire simplement. Enfin Dumollet paraît, monté sur un âne volé qu'il a acheté d'un passant pour achever sa route, les Dumollet n'étant pas gens de fatigue et de marche forcée, mais élevés dans la flanelle et le coton. L'arrivée de Brunet poussant son âne sur le théâtre provoquait un immense fou rire. Frisac est la première personne qu'il rencontre : l'espiègle coiffeur lui saute au cou de manière à le renverser de sa monture. « Je tombe de mon haut, s'écrie Dumollet en se relevant ; et que faites-vous donc dans ce village? » Aux vives instances de Frisac le pressant de venir chez lui, il répond qu'il n'a pas le temps de s'arrêter : « La nature me réclame à Saint-Malo. »

Mais avant de goûter les joies de la famille, il lui faut encore subir plus d'une avanie. Il se voit aux prises avec le propriétaire de l'âne qu'il a acheté, et qui l'accuse d'être un voleur ; avec son frère Cadet qui lui dispute la possession de son habit et de son claque ; avec les chiens du pays qui se sont mis à lui déchirer les mollets. Pour comble de mésaventures,

Geneviève a retrouvé son mari Grégoire. A ce coup imprévu, Dumollet s'évanouit, tandis qu'un crieur public annonce dans la rue : « *L'Almanach de Dumollet ; les Adieux de M. Dumollet à la capitale; les trente-deux chansons de Dumollet.* » C'est déjà pour lui la postérité qui commence.

Peut-être l'auteur eût-il bien fait de s'en tenir là. Il a voulu pousser jusqu'au bout sa veine, comme Alexandre Dumas avec ses *Mousquetaires*, et a fini par l'épuiser. *Le Mariage de Dumollet*, qui termine cette légende, est loin de valoir, pour la gaieté, les trois pièces antérieures. Cependant la nouvelle farce débute par un petit chant plein de grâce et d'harmonie, où Désaugiers se révèle à la fois poète et musicien ; on dirait une ronde du vieux temps :

Voici la Pentecôte,
    Belle Joly,
La fraise est à mi-côte
    Du bois joli.

Déjà roses nouvelles
    Ont refleuri ;
C'est le temps où les belles
    Changent d'ami.

Changerez-vous le vôtre,
    Belle Joly ?
Non, je n'en veux point d'autre
    Que mon ami.

L'été fane la rose,
    La fraise aussi;
Il change toute chose,
    Mon cœur nenni.

Rien de plus frais et de plus naïf que ces charmants couplets, petits bijoux incrustés dans un cadre vulgaire qui est loin de les égaler. Pierre Dupont paraît s'en être souvenu en chantant, lui aussi, *les Fraises du Bois joli.*

III

Au-dessous du vaudeville, il est un genre très inférieur qui nous ramène plus directement encore aux tréteaux de la Foire : nous voulons parler de la parade ou folie-parade, rappelant, par le ton ou la plaisanterie, le monde des saltimbanques ou des baladins. Désaugiers, qui dans sa vie nomade a un peu touché à tout, ne craint pas de s'y abandonner et de lui consacrer même deux actes dans *Cadet Rousselle Esturgeon*. C'était faire trop d'honneur à un si mince sujet et à un genre détestable malgré le succès qu'il obtint. L'auteur, il est vrai, s'était caché sous le pseudonyme de *M. de la Ligne, rue du Chat-qui-pêche*, et ne voulait pas qu'on prît son œuvre trop au sérieux.

Du reste, le personnage mis en scène n'était pas une création nouvelle et originale comme M. Vautour, M. Dumollet ou M. Sans-Gêne : il faisait suite à une longue série de Cadets Rousselles qui avaient passé sur le théâtre depuis le *Cadet Rousselle, ou le Café des Aveugles* par Aude et Tissot en 1792[1], et qu'on avait vu successivement maître de déclamation, barbier à la fontaine des Innocents, enfin beau-père au lendemain des *Deux Gendres* d'Étienne.

1. Le chevalier Aude, Provençal comme Désaugiers, a créé toute une famille de Cadets Rousselles : *Cadet Rousselle, ou le Café des Aveugles*, 1792 ; *Cadet Rousselle aux Champs-Élysées, ou la Colère d'Agamemnon*, 1801 ; *Cadet Rousselle misanthrope et Manon repentante*, parodie de *Misanthropie et Repentir*, 1798-1801 ; *Cadet Rousselle maître de déclamation*, 1802 ; *Cadet Rousselle au Jardin Turc*, 1808 ; *Cadet Rousselle barbier à la fontaine des Innocents*, 1819. — Le chevalier Aude est en même temps l'auteur de *Fanchon la Vielleuse*, de *Madame Angot au Sérail de Constantinople, au Malabar, dans son ballon*, etc.

Cette légende de Cadet Rousselle, consacrée par la chanson, tient une place assez considérable dans le répertoire comique et facétieux de cette première partie du XIXe siècle. Son origine, moins ancienne que celle de Jocrisse, semble remonter à l'époque des premières guerres de la Révolution. On a cru voir en lui un souffre-douleur ou un plastron de chambrée, chansonné par ses camarades de garnison en Flandre ou en Belgique, et son nom substitué à celui de Jean de Nivelle, dans des couplets qui rappellent une chanson brabançonne sur ce dernier. Peu à peu Cadet Rousselle se transforme, devient un mauvais acteur, un saltimbanque ou un industriel en désarroi ; un faux ténor ou un musicien tirant le diable par la queue et vivant d'expédients. La gêne est son état permanent, et cependant la complainte lui donne tout par trois : trois maisons, il est vrai qu'elles n'ont ni poutres ni chevrons ; trois habits qui ne valent guère mieux ; trois chapeaux, trois cheveux, trois garçons, trois filles, dont il n'a pas lieu d'être fier.

C'est ce pauvre diable plaisant que Désaugiers a mis en scène sous le nom de *Cadet Rousselle Esturgeon.* Une troupe de saltimbanques, venue à la foire d'Etretat, l'a pêché dans un filet au moment où le malheureux Cadet, roulé par les vagues, enveloppé d'herbes marines, était jeté sur la côte par la tempête, encore revêtu de son costume de Matapan qu'il portait dans la pièce du *Café des Aveugles.* Saisi, accaparé par ses prétendus sauveurs qui ont cru d'abord avoir fait une pêche merveilleuse, il est obligé d'accepter son rôle de monstre marin. On l'affuble d'une barbe et d'une chevelure vertes. On le couche dans une cuve en lui adjoignant comme appendice une

énorme queue de morue qui flotte à la surface de l'eau, et, travesti de la sorte, on le baptise Roi des Esturgeons. Le bailli d'Etretat, appelé en consultation scientifique, confirme ce titre en le dénommant : *Borealis concurbitus*, et réclame sa part dans la recette, qui ne peut manquer d'être fructueuse en face d'un pareil phénomène. Paillasse se charge du boniment au public avec accompagnement de musique, de fanfare et de lazzis à l'usage de sa profession. Odry, qui devait plus tard créer le rôle de Bilboquet dans *les Saltimbanques* de Varin et Dumersan, remplissait déjà l'office de Gilles, complice de Paillasse et de Pierrot dans cette bouffonne exhibition.

Cadet s'est résigné d'abord à son supplice d'homme-poisson. Mais en reconnaissant parmi les spectateurs Manon, son épouse, au bras de Blanchet, il bondit hors de sa cuve, et se lance comme un diable à la poursuite de l'infidèle. Arrêté et traduit devant le bailli à titre de poisson en rupture de ban, il va être l'objet d'un interrogatoire plus bouffon encore que tout le reste :

Le Bailli. — Répondez-moi, mon ami, vous voyez que je vous parle avec douceur : Êtes-vous poisson, oui ou non ?

Cadet. — Oh! par exemple, monsieur le bailli, il faut que vous soyez bien....

Le Bailli. — On ne vous demande pas ce que je suis, on vous demande simplement ce que vous êtes.

Pierrot. — Il est poisson! il est poisson!

Cadet. — Ah! voilà qui est trop fort : si je ne parlais pas, je dirais....

Le Bailli. — C'est ce qui vous trompe; si vous ne parliez pas vous ne diriez rien, et d'ailleurs il ne s'agit pas de ça[1].

Plaisant modèle d'enquête judiciaire, amusante parodie qu'on pourrait joindre à celle de *Patelin* et

1. Acte II, sc. VI.

du *Mariage de Figaro*. Mais en somme le sujet est mince, trop mince pour le cadre, et l'on comprend ce vœu exprimé par Cadet dans le couplet final :

> Et puisse aujourd'hui la sauce
> Faire passer le poisson.

La sauce, ce sont les calembredaines, les facéties, les quiproquos de toute sorte qu'assaisonnent encore l'esprit et le jeu des Brunet, des Potier et des Odry. Quant au poisson, il était un peu maigre. Pourtant Eugène Sue devait le repêcher plus tard dans ses *Mémoires d'un Valet de chambre* pour nous l'offrir de nouveau sous le nom de l'*Homme-Requin*. Mais au lieu de Cadet Rousselle, il est allé chercher un Léonidas, un ci-devant prix d'honneur et ancien élève de l'École normale, réduit à jouer le rôle d'homme-poisson dans une troupe de saltimbanques. Franchement, sans esprit de corps ni prévention, nous préférons le *Cadet Rousselle Esturgeon* de Désaugiers : il est plus gai, plus spirituel, et n'est pas moins vraisemblable.

IV

A côté de la parade, citons un autre genre où Le Sage et Panard avaient excellé déjà : la parodie, qui avait troublé plus d'une fois le sommeil de l'auteur de *Zaïre* et de *Mérope*. Au XVIIIe siècle, Arlequin et Polichinelle en ont été les principaux interprètes. Désaugiers y a trouvé l'occasion de créer un nouveau personnage chargé de commenter, sous forme de pots pourris, les grandes œuvres du théâtre tragique ou lyrique. Pour cela, il n'a choisi ni un lettré, ni un savant, ni un comédien, ni un bohème railleur

de profession, mais un homme du peuple, Cadet Buteux, qui n'est pas un Cadet Rousselle, mais un Cadet *sui generis*. Passeux ou batelier de la Rapée, bon vivant, causeur, flâneur, curieux, raisonneur, il est le proche parent des héros de Vadé, avec lesquels il a dû se rencontrer plus d'une fois au cabaret de la *Grenouillère*. Il a, du peuple parisien, l'humeur frondeuse, la badauderie et la malice, la naïveté et le gros bon sens. Sa vie n'est pas des plus régulières et lui attire les remontrances de sa femme Javotte, une gaillarde à poigne ayant, elle aussi, la langue bien pendue. Elle se morfond dans l'attente de son gueux de mari qui ne revient pas, quand, vers minuit, une odeur de pipe dans l'escalier annonce son retour. D'où revient-il à une pareille heure? De l'Opéra, ni plus ni moins, où il a vu jouer un soir *les Danaïdes* de Salliéri, un autre soir *la Vestale* de Spontini ; et tout en causant il fait à sa bourgeoise le récit de ses émotions :

A la fin m' v'là donc revenu
De c'te diable de boucherie.
Aux abattoirs jamais j'nons vu
  Un' semblable tuerie.
L'gentil exemple qu' l'Opéra
  Donne aux jeun' fem's timides !
    Ah !
    Il m'en souviendra
      Larira
  D'leux chienn's de Danaïdes !

La critique littéraire et dramatique ainsi comprise n'a rien de bien élevé sans doute, mais sous sa forme grivoise et burlesque, elle lance plus d'un trait malin qui est l'expression du bon sens et même du bon goût, si peu difficile que soit Cadet Buteux à cet égard. Plus tard, Désaugiers composait avec Gentil une parodie

plus complète des *Danaïdes*, qui obtint à la Porte-Saint-Martin un immense succès, au delà de trois cents représentations. Cette pièce est restée fameuse entre toutes comme le plus grand triomphe de la parodie. L'opéra de Saliéri en demeura tué du coup et ne reparut point sur la scène. Les rôles du *Père Sournois* représentant Danaüs, de sa fille *Madeleine* (Hypermnestre) et de son gendre *Pincée* (Lyncée) étaient des caricatures amusantes surtout pour des spectateurs qui avaient vu la pièce originale. Le charme de la féerie s'ajoutait aux avantages du comique remplaçant le tragique, dont on était las. Jamais victoire plus complète de la farce sur le genre sérieux ne s'était vue au théâtre. Désaugiers, malgré la part évidente qu'il avait prise à cette facétie, refusa d'y attacher son nom, et en laissa tout l'honneur à Gentil. Il s'en tint au pot pourri de *Cadet Buteux*. Peut-être, au fond, le préférait-il ? Nous serions volontiers de cet avis. La grosse jovialité du passeux de la Rapée, alliée aux fines critiques, offre quelque chose de plus vif et de plus gaillard, surtout à la lecture, où disparaissent les attraits de la musique et de la représentation.

Le pot pourri de *la Vestale* n'est pas moins plaisant. C'est toujours le même Cadet Buteux jugeant et interprétant à sa façon les effets du grand art tel qu'on le pratique à l'Opéra :

> Silence, silence, silence,
> V'là qu'la première acte commence,
> Chacun m'dit d'mettre chapeau bas,
> Je l'mets par terre, y n'tombera pas.

La scène se passe au couvent, où une fille d'honneur a été enfermée malgré elle par sa famille. L'amant revenu de l'armée veut la revoir.

Il pleure, y s' désespère,
Mais c'est comm' s'il chantait.

Et il chante en effet, puisque la pièce est un opéra. A force d'adresse, il pénètre dans le sanctuaire où la Vestale est chargée d'entretenir le feu sacré :

Bref, même rage les consume,
Et tandis que leur feu s'allume,
V'là ti pas l'autre qui s'éteint.

La coupable est condamnée à être enterrée vive.

J' vois six tombeaux, sept, huit, neuf, dix,
Qu' c'est gai comme un *De profundis.*

On croirait voir déjà les cercueils de *Lucrèce Borgia*, dans Victor Hugo. Mais le Tout-Puissant « qui n'est pas manchot » s'en mêle : un pétard tombé du ciel rallume le feu :

Viv' le Père Éternel
Qui d' son tonnerre
Arrang' l'affaire.
. . . . . .
Et chaqu' Vestal' dit, voyant ça,
Quand est-c' qu'autant m'en arriv'ra ?
Alleluia !

V

Nous ne parlerons point de ces impromptus ni de ces à-propos plus ou moins politiques qui font de Désaugiers une sorte d'Anacréon-Pindare bourgeois, chantre officieux des événements du jour. Après avoir associé aux gaietés de l'opéra-comique le refrain jacobin du *Ça ira*, il célébrera le *Dix-huit Brumaire*, la *Paix de Tilsit*, la *Naissance du Roi de Rome*, comme

il chantera plus tard le *Retour des Lys*, la *Statue de Henri IV* et le *Sacre de Charles X*, où il a d'ailleurs pour compagnons Lamartine et Victor Hugo. N'y regardons pas de trop près. Héritier des troubadours et des trouvères, écho plutôt que directeur de l'opinion, il peut dire avec La Fontaine :

Je suis chose légère et vole au moindre vent!

N'est-ce pas d'ailleurs le caractère du vaudeville ? On lui a reproché ses variations. Armand Gouffé, un de ses confrères, lui adressa même une verte semonce à propos d'une soupière d'argent envoyée par Louis XVIII au président du *Caveau*. On se rappelle la chanson qui fit tant de bruit alors :

Rendez-moi mon écuelle d'argent,
Rendez-moi mon écuelle.

Désaugiers ne songea point à s'en venger. Bien qu'il n'eût guère d'opinion ni de passion politique très arrêtée, il devait se rallier au régime de la Restauration. Ses goûts pacifiques, son amour du bien-être, son mépris des gloires ruineuses et tapageuses comme celles des conquérants s'accommodaient mieux de la monarchie tempérée des Bourbons. Ses souvenirs personnels au temps de la Terreur en France et à Saint-Domingue le disposaient peu à tenter ou à souhaiter les hasards d'une nouvelle révolution : il savait trop ce qu'il en coûtait à tous. Du reste, il était si bon enfant et mettait tant de candeur dans ses palinodies qu'on était forcé de les lui pardonner.

« Malin sans méchanceté, dit Charles Nodier, il a fait rire aux dépens de tout, et ne s'est jamais permis de faire rire aux dépens de personne. On ne saurait

ni compter ses épigrammes, ni lui en reprocher une seule. Il a exercé la critique sans blesser, et le pouvoir sans nuire. »

Aussi propose-t-il de mettre sur sa tombe : « Ci-gît Désaugiers, qui n'eut pas d'ennemis. »

CHAPITRE XIV

LE VAUDEVILLE (*Suite*).

Ses nombreux représentants. — Revue sommaire. — Armand Gouffé. — Son rôle comme chansonnier : inférieur sur le théâtre. — Rieurs et gaudisseurs. — Théaulon : son caractère et son talent. — *M. Jovial.* — *Le Bénéficiaire.* — *Le Père de la Débutante.* — Comédies : *L'Artiste ambitieux.* — *L'Indiscret.*

I

Après Désaugiers, qui les domine et les surpasse tous par le naturel, la franchise et l'entrain de sa gaieté, le premier nom qui se présente à nous parmi les pourvoyeurs du vaudeville est celui d'Armand Gouffé. Faut-il l'avouer cependant ? La lecture de ses petites pièces de théâtre n'a pas répondu à l'attente que nous avaient donnée ses chansons. Chez lui le comique ne jaillit pas de source, comme chez Désaugiers : il est plus calculé, plus cherché, et ne vient pas toujours quand on l'attend.

Son esprit, ainsi que certains vins mousseux, a besoin d'être resserré, enfermé, ficelé sous l'enveloppe du vers et du couplet, pour s'échapper en joyeuses fusées : il se perd et s'évapore avec la prose.

Fin lettré, Gouffé dans ses compositions dramatiques apporte surtout des réminiscences. Au lieu de prendre dans son propre fonds, à la façon de Désaugiers, pour en tirer des sujets ou des types drolatiques

tels que *M. Vautour*, *M. Sans-Gêne*, les *Dumollet*, *M. et Mme Denis*, etc., il emprunte au passé des figures et des noms déjà connus, comme les *Deux Jocrisses*; des personnages historiques ou légendaires qu'il met en scène, comme Olivier Basselin dans *le Val de Vire*, *Clément Marot*, *Piron à Beaune*, *Vadé à la Grenouillère*, *le Mariage de Collé*, passant ainsi en revue tous les pères du vaudeville. Ailleurs, c'est une anecdote telle que *le Chaudronnier de Saint-Flour*, *l'Intrigue dans la hotte*, ou bien encore cette forme nouvelle du panorama comique qui consiste à faire défiler devant nous les événements ou les modes de l'année, avec la *Revue de l'an VIII*. C'est le vaudeville dans ce qu'il a de plus éphémère et de plus fugitif, crayonné à la hâte sur une ombre qui passe dans l'histoire ou dans la rue. Mais de ces créations vivantes, populaires et relativement durables, s'emparant des imaginations d'une époque, comme celles de Désaugiers, nous n'en trouvons point ici. Aucun des personnages de Gouffé n'a survécu, même par le souvenir.

II

Dans cette interminable série de rieurs, de chanteurs, de *gaudisseurs*, selon le langage du vieux temps, qui se chargent d'entretenir et d'alimenter la fortune du vaudeville, nous avons dû oublier ou négliger bien des noms et bien des œuvres qui ont eu cependant leur quart d'heure de célébrité. Là s'offre à nous toute une petite bohème littéraire, très bariolée et très mêlée, où se rencontrent des hommes de mœurs, de goûts, d'opinion, d'origine et d'éducation les plus divers. Nous mentionnerons pour mémoire :

1° Ce grand diable de chevalier Aude, un méridional compatriote de Désaugiers, avec ses petits yeux de souris brillants comme des chandelles, l'infatigable créateur de cinq ou six Cadets Rousselles, l'auteur de *Madame Angot au Sérail de Constantinople*;

2° Dorvigny, le père des *Jocrisses*, qui se flattait pour son compte d'être le fils naturel de Louis XV;

3° Le chevalier de Piis, cet acrobate du vers aux couplets sans fin, l'un des créateurs de l'opéra-bouffe, l'organisateur ou plutôt le parrain du Vaudeville rue de Chartres, inaugurant la nouvelle salle par la pièce allégorique et féerique des *Deux Panthéons*[1], où figuraient plus de cinquante personnages, tout l'Olympe comique : Momus, Harpocrate, Morphée, en compagnie d'Arlequin, de Colombine et de Mme Saumon, consacrant solennellement le mariage du Vaudeville et de la Morale, mêlant aux gaietés du chansonnier la gravité du secrétaire général de la police, et aux fiertés du gentilhomme et du haut fonctionnaire des ambitions littéraires qui viennent échouer sur le seuil de l'Académie française, où il se présenta trois fois sans pouvoir en forcer la porte;

4° Auprès de lui, son collaborateur Barré, ancien greffier au Châtelet, et neveu de Laujon, quittant ses paperasses pour devenir directeur de théâtre. Bonhomme sans lettres, mais praticien et charpentier dramatique ayant, plus que personne, l'entente de la scène et des coulisses;

5° Brazier, fils d'instituteur, tour à tour ouvrier bijoutier et rat-de-cave avant d'être auteur dramatique, fameux par ses bévues, ses ignorances orthogra-

1. La salle de la rue de Chartres portait primitivement le titre de Panthéon.

phiques et la fameuse inscription *ex libris Brazier* mise au fond de son chapeau, avouant à son maître Gouffé qu'il n'avait jamais ouvert une grammaire, pas même celle dont son père était l'auteur; mais, avec tout cela, si bien servi par son esprit naturel qu'il devint un des amuseurs publics les plus féconds et les plus applaudis de l'Empire et de la Restauration. A la fin de sa carrière, Brazier se fit le Plutarque des petits théâtres, dont il avait été si longtemps le fournisseur inépuisable. Ce recueil de ses souvenirs, très intéressant et souvent spirituel, nous semble démentir formellement la réputation d'ignorance qu'on lui a faite [1] ;

6° Nous le trouvons, d'ailleurs, associé à un savant de profession qui ne dédaigna pas de l'avoir pour collaborateur, Dumersan, numismate distingué, conservateur adjoint des médailles à la Bibliothèque royale, auteur de mémoires archéologiques très estimés, moins connus pourtant que ses vaudevilles, parmi lesquels il nous suffira de rappeler *Cadet Rousselle beau-père* et *les Anglaises pour rire* ;

7° Nommons encore Chazet, un habile homme qui fut à la fois bibliothécaire du roi à Versailles, censeur dramatique, receveur des finances à Valognes en résidence à Paris, apportant plus d'esprit encore à pousser sa fortune que ses pièces ou ses couplets finement aiguisés, et, malgré toutes ces faveurs et ces traitements accumulés, finissant par mourir pauvre et oublié, en 1844 ;

8° Radet, qui eut pour Égérie secrète, dit-on, une femme de beaucoup d'esprit, Mme Kennens, et pour collaborateurs avoués Barré et Desfontaines dans

1. *Le Soldat laboureur*, vaudeville chauvin au temps de la Restauration, fut un de ses grands succès.

Arlequin afficheur, Picard dans la *Maison en loterie* ;

9° Desfontaines, un polygraphe sérieux ou plaisant au besoin, faisant du vaudeville pour s'amuser et pour vivre ;

10° Gentil de Chavagnac, l'associé fidèle de Désaugiers dans ses œuvres de théâtre comme dans ses variations politiques, l'auteur en titre des *Petites Danaïdes*, nommé finalement lecteur du roi.

11° De Rochefort, le père du journaliste, ancien volontaire royal et collaborateur de Martainville au *Drapeau blanc*;

12° Martainville, l'intrépide bravache de la contre-révolution, le spirituel auteur de *M. Crédule*, de *la Queue du diable*, du *Pied de mouton* ;

13° Merle, le second mari de Mme Dorval, écrivain royaliste né à Montpellier, auteur d'un grand nombre de pièces faites en collaboration, parmi lesquelles on note *le Ci-devant jeune homme* (1812), *la Carte à payer* (1822) ;

14° Enfin Dupin, un émule de M. Chevreul par l'âge, mort presque centenaire, le dernier survivant des Anciens, le Pylade de cet Eugène Scribe qui les résume, les absorbe et les éclipse presque tous un beau matin.

III

Avant d'arriver à ce grand accapareur de la scène française, il nous faut rappeler un nom fort oublié sans doute et qui tient cependant une place considérable sur les affiches de tous les théâtres au temps de la Restauration, depuis le Vaudeville et les Variétés jusqu'à l'Opéra et la Comédie-Française : nous voulons parler de Théaulon.

Théaulon, l'émule de Scribe à ses débuts, son égal pour la fécondité : dans l'espace d'une année, il compose seul ou en collaboration jusqu'à cinquante pièces de théâtre ; le même soir, il fait représenter trois œuvres nouvelles portant son nom, à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Français et au Vaudeville. Il a précédé la vapeur et le télégraphe pour la rapidité. Quelques-uns l'ont déclaré, à tort sans doute, supérieur à Scribe pour l'originalité, l'esprit d'invention, et surtout pour le style. Mais il lui reste très inférieur pour l'agencement dramatique comme pour l'emploi et la direction de sa fortune et de son talent. Autant l'un est habile, économe, prévoyant, autant l'autre est étourdi, dépensier, insouciant du lendemain. On a dit de lui qu'il était le Dufresny de la Restauration ; et la comparaison nous paraît de tout point exacte, non seulement pour l'imagination et le caractère, mais pour l'incohérence qu'il apporte dans sa vie et dans ses œuvres. On n'a point oublié ce bon enfant étourdi dont parle Le Sage dans son *Diable boiteux*, ce Dufresny, l'arrière-petit-fils de la belle jardinière d'Anet, un sous-bâtard de Henri IV, ayant une goutte de sang des Vendôme; un mauvais sujet, ou tout au moins un débraillé admirablement doué, musicien, peintre et poète d'instinct, tour à tour dessinateur de jardins, industriel, journaliste, essayant de tout et n'arrivant à rien, si prodigue et si fou que Louis XIV ne se crut pas assez puissant pour l'enrichir. Tel fut aussi Théaulon.

Un véritable panier percé par tous les bouts, dissipateur avec délices et frénésie, laissant couler ou jetant par les fenêtres son argent et son esprit, sans cesse harcelé et relancé par les huissiers et les recors dans

son domicile, se réfugiant au café des *Variétés*, où il écrit à la hâte un vaudeville, un opéra-comique, sur un bout de table, parmi le tumulte, les conversations et les vapeurs de l'estaminet, vendant d'avance aux directeurs de théâtre la pièce qu'il a dans la tête et qu'il se fait payer un prix dérisoire, avant de l'avoir composée. C'est ainsi qu'il cède pour 1 500 francs son charmant opéra-comique du *Chaperon rouge*, qui rapportera des centaines de mille francs à la direction.

Jamais on n'a pratiqué si largement l'art de gaspiller son bien. Au désordre et à l'incohérence s'ajoutaient encore les folles entreprises si chères à Dufresny. Théaulon est l'homme des châteaux en Espagne. Un moment il eut l'idée d'une grande spéculation qui consistait à faire couver des œufs au four comme en Égypte, voyant déjà sortir des myriades de poulets. Il en rassembla donc une quantité considérable ; mais la femme chargée de l'opération et de la surveillance chauffa le four outre mesure, et Théaulon se trouva en face d'une provision d'œufs durs lui donnant de quoi vivre pendant six mois : mais de poulets, point. De là l'expression de *faire four* pour indiquer un échec au théâtre ou ailleurs. Outre ses œufs durs, de cette belle et chimérique entreprise ce fut tout ce que tira Théaulon : une locution nouvelle dont s'enrichit la langue française. Il est vrai que cette origine, donnée par Rochefort dans ses *Souvenirs du Vaudeville*, est contestée par Littré, qui fait remarquer que le terme de *faire four* est antérieur à l'aventure de Théaulon ; il se disait des comédiens qui refusaient de jouer et renvoyaient les spectateurs quand la recette ne couvrait pas les frais : ils *faisaient*

four, c'est-à-dire rendaient la salle aussi noire qu'un four. Peut-être le four de Théaulon servit-il à rajeunir l'expression dans un autre sens.

Quoi qu'il en soit, grâce à ces gaspillages, à ces fantaisies coûteuses, Théaulon arrivait à ne laisser après lui, ni fortune, ni renommée, malgré les facultés précieuses dont il était doué, malgré toutes les bonnes occasions qu'il eut de s'enrichir et de s'illustrer.

IV

Parmi ses nombreuses productions dramatiques, nous en citerons une tout d'abord qui est l'image la plus vive, la plus amusante peut-être de ses propres embarras financiers : *M. Jovial, ou l'Huissier chansonnier*, faite en commun avec Choquart et représentée sur le théâtre des Nouveautés le 5 mai 1827. Il semble que l'auteur ait voulu se mettre en scène lui-même sous les traits de Saint-Léon, homme de lettres et viveur émérite, poursuivi par les recors, menacé d'aller loger à Sainte-Pélagie, l'ancienne prison pour dettes, et ne trouvant de sécurité qu'après le soleil couché.

M. Jovial est un type d'huissier finaud et diplomate, caressant la muse, adepte du Caveau, et disant à propos de tout : *J'ai fait une chanson là-dessus*. La chasse aux débiteurs est, avec le couplet de circonstance, sa passion favorite. Aussi éprouve-t-il un double plaisir à poursuivre un confrère en gaie science. Saint-Léon, pour lui échapper, est venu s'établir à l'hôtel, déguisé en valet sous le nom de Germain, chargé de préparer le logement et le dîner de son maître. C'est dans cet état qu'il fait la rencontre de M. Jovial

en quête de renseignements sur sa personne. Celui-ci s'annonce par un gai refrain :

Chansonnier,
Joyeux huissier,
Mon art sur cette
Planète,
C'est de savoir bien saisir
Les débiteurs et le plaisir.

Jovial s'offre au prétendu valet comme un ami de son maître, un confrère en Apollon. Apprenant que M. de Saint-Léon est devenu invisible, il se doute bien un peu pourquoi : probablement il craint qu'on ne le mette sous clef. « La clef! J'ai fait une chanson là-dessus », s'écrie Jovial.

La clef, la clef, vive la clef!
. . . . . .
Le bonheur c'est d'être sous clef.

Saint-Léon. — Puisque vous êtes son ami, vous devez savoir que mon maître est un jeune homme fort riche et fort bien né.

Jovial. — Bien né, je ne dis pas le contraire.... Fort riche.... Ah! ah!... Nous avons des dettes.

Saint-Léon. — Il n'y a que les gens aisés qui ont des dettes. Les pauvres diables ne trouvent pas à emprunter.

Jovial. — Au fait, c'est vrai.... Comme dit le proverbe : on ne prête qu'aux riches.... J'ai fait une chanson là-dessus.

En attendant, Jovial, pour faire jaser Germain, l'invite à dîner. Celui-ci lui raconte comment son maître est à la veille d'épouser une veuve fort riche : en même temps, il déclare à Jovial qu'il le soupçonne d'être venu pour l'arrêter. L'huissier, bon enfant, en fait l'aveu et compte bien que Germain, mal payé par Saint-Léon, ne refusera pas de lui dire, en échange d'une récompense, où il pourra le rencontrer. Le dîner se prolonge : on a débuté par le chambertin, on finit par le cham-

pagne, Jovial se promettant bien de porter sur la note des frais judiciaires toutes ces bombances diplomatiques. Il y joint, gratis, nombre de couplets piquants sur les hommes et les affaires du jour. Mais en chantant M. Jovial oublie l'heure qui passe, et au moment où le soleil est couché, Saint-Léon, fidèle à sa parole, lui dit :

Monsieur Jovial, je vous ai promis de vous montrer Saint-Léon.
JOVIAL. — Est-ce qu'il ne serait pas là?
SAINT-LÉON. — Oui, monsieur Jovial, il est devant vous.
JOVIAL. — Hein ? Comment ! vous seriez...?
SAINT-LÉON (*gaiement*). — Celui que vous vouliez prendre et qui vous a pris, monsieur le chansonnier.... Vous ferez une chanson là-dessus.

V

Il est un autre monde que Théaulon a connu, fréquenté, exploré à fond : c'est celui du théâtre, de la bohème artistique et littéraire ; il en a partagé les illusions, les ivresses et les misères. Un de ses confrères et de ses collaborateurs, un vieil habitué des coulisses, Brazier, nous en trace le tableau suivant :

« C'est le pays des séductions et des désenchantements; on y fait des rêves d'or,... on y a d'affreux cauchemars ! On y rit, on y grince des dents.... C'est le Paradis de Milton, c'est l'Enfer de Dante.

« Les amours-propres y étant continuellement en présence, les bonnes et les mauvaises passions s'y heurtent sans cesse. Un succès nous fait des myriades de petits ennemis ; c'est un bourdonnement continuel de moustiques et de maringouins. Si vous réussissez deux fois, l'envie vous prend à bras-le-corps : on vous

presse la main dans la coulisse à droite, on vous bafoue dans la coulisse à gauche.

« Mais je sais aussi qu'à côté de ces tristes réalités, il y a de bonnes et loyales confraternités, des amitiés solides et fidèles. Ces excellentes choses n'ont qu'un défaut, c'est qu'elles sont rares[1]. »

Toutes ces petites faiblesses d'auteurs, d'acteurs, de directeurs, de journalistes, ont fourni à Théaulon deux pièces amusantes sous forme de comédie-vaudeville : *le Bénéficiaire*, fait en collaboration avec Étienne en 1825, et *le Père de la Débutante* avec Bayard en 1837 ; toutes deux représentées sur le théâtre des Variétés.

La première de ces farces est en quelque sorte le prototype de la seconde, qui l'a fait oublier depuis : elle n'en obtint pas moins un très vif succès tout d'abord.

Les noms des personnages nous indiquent leurs qualités et leurs professions : L'Essoufflé, vieux souffleur émérite, l'oracle souterrain du théâtre, original et gai ; Mme L'Essoufflé, son épouse, ayant des prétentions au titre d'artiste, comme faisant partie de la troupe ; Palma, leur fille, une ingénue attendant une dot et un mari ; M. de la Tirade, acteur tragique aux grandes allures ; Mlle Zéphyrine, danseuse en réputation, capricieuse et volage comme son nom ; M. Du Bémol, grand chanteur de second ordre, jaloux de son chef d'emploi ; Milord des Coulisses, Anglais mélomane, amateur des arts et des actrices ; M. Desroziers, simple compère, rôdant autour du corps de ballet.

L'Essoufflé, après avoir si longtemps donné la réplique aux autres et contribué au succès de tant de

1. *Histoire des Petits Théâtres*, t. I, p. 210.

célébrités, compte sur une représentation à son bénéfice pour fournir une dot à sa fille, qui doit épouser un jeune employé d'assurances. Au dernier moment, La Tirade, Zéphyrine et du Bémol, furieux d'avoir vu Mme L'Essoufflé leur refuser 50, 100 ou 150 billets d'orchestre et de parterre, pris sur la recette, pour les distribuer à leurs amis, menacent de se retirer en donnant diverses excuses. Le malheureux bénéfice va tomber dans l'eau. L'Essoufflé, en vieux renard et en fin diplomate, songe à réparer la sottise impolitique de sa femme, et se met en campagne pour reconquérir les collaborateurs qui battent en retraite. La vanité est le grand ressort qu'il va faire vibrer chez les comédiens. Il se présente d'abord à La Tirade, qui se prétend enrhumé, et qu'il trouve sortant de table devant les débris d'un magnifique pâté et s'apprêtant à donner sa leçon de déclamation à Milord des Coulisses. Nous assistons à une scène burlesque de l'Anglais débitant à sa façon le fameux récit de Théramène :

A peine nous sortions par les portes de Trézène,
Il était dedans son char....
Ses gardes, qui avaient du chagrin beaucoup,
Imitaient son silence rangés autour de lui [1].

L'Essoufflé (*l'interrompant*). — Assez, Milord, votre maître en a assez, écorchez vos auteurs anglais, si vous voulez.

Milord. — Je écorchai pas Shakespeare.

L'Essoufflé. — Cela se peut, mais respectez Racine : ce tendre Racine, qui a valu tant de succès à votre maître, à votre grand maître, à votre illustre maître !

Et il se répand en louanges hyperboliques sur La

1. Acte II, sc. vi.

Tirade, et il invite l'Anglais à venir l'entendre et l'admirer dans la représentation du lendemain. La Tirade, malgré sa toux simulée, sent peu à peu la voix lui revenir. Le rusé souffleur lui annonce qu'il compte sur lui, et sur lui seul, pour assurer son bénéfice. Un triomphe l'attend, et il lui montre sous son gilet une couronne qui doit tomber à propos.

La Tirade reconquis, il se rend chez M. Du Bémol le chanteur. Là, nouvelle supercherie. Loin de se plaindre, il lui apprend qu'il est bien aise de le savoir enrhumé : cette indisposition le tire d'embarras, son chef d'emploi ayant réclamé pour lui-même le rôle que devait jouer Du Bémol, dont le nom est sur l'affiche. Celui-ci, qui avait cédé aux instigations de Zéphyrine pour ne pas prendre part à la représentation, se laisse toucher à l'idée de se voir supplanté par son chef. Il proteste qu'il chantera comme il l'a promis. L'Essoufflé l'engage charitablement à ménager sa santé. Du Bémol déclare qu'il ne veut pas céder sa place. Reste Zéphyrine, qui a monté le coup et prêché la désertion. L'éloquence enflammée de L'Essoufflé s'adressant à son bon cœur, à sa générosité, l'appelant des noms de Psyché, de Vénus, de Calypso, de Diane, enfin son intervention opportune pour la tirer d'embarras au moment où elle voit sortir de deux cabinets voisins Milord et M. Desroziers, ses deux adorateurs, finissent par la décider.

Au cinquième acte, nous sommes dans la salle. Mais, nouveau contretemps : au moment de lever le rideau, le régisseur vient apprendre à L'Essoufflé que les premiers rôles sont présents, mais que les rôles secondaires manquent. Le malheureux souffleur a oublié de les convoquer. C'est lui qui se charge alors

d'expliquer la chose au public en lui donnant rendez-vous pour la prochaine fois.

Ainsi finit la comédie, que l'auteur reprendra douze ans plus tard sous une forme nouvelle, avec plus de verve et d'éclat, et aussi avec le secours de Bayard, dans *le Père de la Débutante*, une des pièces les plus gaies du vaudeville moderne.

Gaspard n'est point un simple souffleur, mais un artiste, manqué il est vrai, vieux cabotin de province ayant roulé de Quimper à Carcassonne sur toutes les scènes, grandes et petites, usé, ruiné, raffalé, criblé de sifflets et de pommes cuites, mais restant toujours un fanatique de l'art où il a si mal réussi. Il a reporté toutes ses ambitions théâtrales sur sa fille Anaïs, qu'il veut voir débuter à Paris. C'est là son rêve, son idée fixe. Quand le jeune comte Ernest, sous le nom du musicien Piston, vient lui proposer un engagement pour l'étranger :

« Jamais! jamais, s'écrie avec dédain Gaspard.... Mon diamant! C'est mon élève, monsieur. Je lui aurais mis un état dans la main,... du drame dans le cœur... et dans le talent, sans compter toutes les jolies choses que je lui ai données... et les mœurs que je lui ai inculquées, et tout cela pour le roi de Prusse?... Allons donc! Allons donc!... C'est à Paris qu'elle débutera. Il n'y a que Paris pour la gloire... et pour les pièces de cent sous. Et moi qui vous parle,... moi qui ai joué pendant trente-sept ans de ma vie, à Marseille, à Toulouse, à Carcassonne, à Yvetot, à Châlons, à Quimper, à Brives et à Carpentras d'où j'arrive, les amoureux et les tyrans... et chanté les Frontins, qu'est-ce que j'y ai gagné, monsieur Piston? Pas un sou de rente, des dettes dans tous ces chefs-

lieux d'arrondissement, et un catarrhe.... Au lieu qu'à Paris, à l'heure qu'il est, je serais père noble à la place de Monsieur,... ou basse-taille à l'Opéra-Comique à la place de Monsieur.... Et aussi bon, ce qui n'est pas trop dire; et je toucherais ma part de la subvention tout comme les autres.... Ça me flatterait beaucoup, saperlotte! surtout à l'heure du déjeuner[1]. »

Ce pauvre artiste raté, avec sa robuste confiance en lui-même, son outrecuidance naïve, sa toquade enragée, est un type amusant et vrai que Théaulon a dû rencontrer au théâtre. Sur ces entrefaites, arrive la grande comédienne Anita, qu'il s'agit de gagner en la flattant. Mais l'idée de faire jouer la petite Anaïs sur le même théâtre qu'elle lui semble plus qu'étrange ; elle laisse tomber ces paroles dédaigneuses :

« C'est bien, nous en ferons une figurante surnuméraire. Quant à vous, monsieur Gaspard, qui avez de l'éducation, je vous mettrai aux contremarques du parterre.

GASPARD. — Un artiste aux contremarques?
ANITA. — Tous les pères nobles finissent par là.

Puis, en femme dégoûtée de la gloire, elle adresse à la jeune fille ces sages conseils qui n'ont rien d'enivrant.

« La gloire, c'est comme les hommes.... C'est bien fallacieux.... Établis-toi, marie-toi.... C'est peuple,... mais ça vaut mieux. »

Gaspard ambitionne autre chose pour sa fille. Humilié, furieux, il songe à se venger de ces dédains.

1. Acte I, sc. II.

Une lettre d'Ernest, sans nom et sans adresse, offrant à Anaïs sa fortune et sa main si elle renonce au théâtre, est tombée en sa possession. Il l'envoie à Anita, qu'Ernest vient d'abandonner, et qui ne manquera pas d'y voir un retour de son amant.

Plein de confiance dans l'effet de cette lettre, il vient trouver le directeur du théâtre au milieu de la répétition générale, et lui présente sa fille comme un trésor, en lui parlant d'un journaliste, cousin de la petite, qui s'intéresse beaucoup à elle. Un journaliste, c'est une puissance au théâtre : n'est-ce pas lui qui constate ou conteste les échecs ou les succès ? En attendant, il vante les talents multiples d'Anaïs. « Elle joue tout, monsieur, elle joue tout.... Oui, monsieur, tout. Depuis la servante du vaudeville jusqu'à la coquette de comédie. » Et il s'offre lui-même par-dessus le marché, joignant à ces avances les éloges les plus emphatiques sur M. le Directeur, sur son administration, son intelligence, ses décors, monnaie à l'usage d'un monde où l'on se nourrit de gloriole, de fumée et de bravos. Pourtant il touche bien aussi en passant la question des appointements, parlant d'abord de 4000, puis de 2000, pour arriver ensuite à 600, puis à 400 francs. Enfin il obtient de prendre place à l'orchestre à titre de timbalier, pour boucher un trou.

Anita, longtemps attendue pour la répétition générale, apparaît capricieuse, quinteuse, au grand effroi de l'auteur, M. Castor. La lettre d'Ernest lui est remise : elle se trouble, s'évanouit et disparaît en prétextant une indisposition. Gaspard a saisi le moment psychologique pour dire encore une fois au directeur : « Prenez ma fille. » Mais il faut l'assentiment de l'auteur. Ici, nouvelle visite et nouveau boniment de Gaspard.

M. Castor, homme de lettres et propriétaire, avec son esprit positif, songeant avant tout au succès de sa pièce, veut avoir l'avis de Brulot. Celui-ci, en ami fidèle, déclare d'abord qu'on ne saurait remplacer Anita. Mais Gaspard arrive, saluant le journaliste des titres les plus magnifiques : « Monsieur le plus beau talent littéraire de l'époque, etc., etc. »

Incidemment, il lui raconte qu'il a vu Mlle Anita sortir en voiture avec un jeune homme. L'effet est produit : la jalousie s'allume dans le cœur de Brulot, qui se promet de se venger d'Anita et d'appuyer la débutante. « Demain, dit-il, ce sera dans mon feuilleton la première actrice de Paris. »

Enfin, l'heure de la représentation est venue. Le vieux Gaspard contemple avec joie cette salle comble : « Que c'est beau une salle comble, quand tout le monde a payé ! » En même temps, il s'occupe d'acheter des bouquets pour les jeter à sa fille. Mais Anita reparaît et réclame son rôle ; Ernest, de son côté, est venu pour siffler comme il l'a promis, voulant dégoûter Anaïs du théâtre. Gaspard trouve moyen de le faire disparaître par une des trappes de la scène. Anaïs joue le rôle tant désiré et se voit couverte d'applaudissements. Brulot lui crie : « Bravo ! » Castor la remercie, et Gaspard répond avec orgueil : « Vous lui devez une fière chandelle ! »

Le Directeur. — Oui, oui, une fière chandelle.
Gaspard. — Et vous ne voulez pas lui donner des feux !

Désormais, ce n'est plus 4000, c'est 6000 francs qu'il réclame pour sa fille devenue à son tour une étoile du théâtre. Gaspard, détestable comédien, est évidemment un habile diplomate qui a manqué sa vocation.

A ce monde un peu excentrique du théâtre et des huissiers, Théaulon ajoute cette société bourgeoise que nous ont décrite déjà Picard et Désaugiers. *Les Inconvénients de la Diligence*, plaisanterie faite en commun avec Francis et Dartois, nous rappellent les amusantes bouffonneries du *Collatéral* ou de *la Diligence à Joigny*.

De la folie-vaudeville Théaulon passe à la comédie romanesque et sentimentale en composant, avec Étienne, *le Charbonnier, ou le Philosophe nocturne*, innocente idylle née rue Mouffetard, où nous assistons aux amours d'un avocat et d'une grisette mariés et dotés par un chiffonnier millionnaire. Le sujet, repris plus tard par Félix Pyat, deviendra un mélodrame socialiste joué par Frédérick Lemaître.

La Mère au bal et la Fille à la maison nous ramène encore à la comédie plus qu'au vaudeville. Mais en fait de comédie, il nous vaut mieux arriver à une œuvre capitale qui est restée la plus grande entreprise littéraire de Théaulon, *l'Artiste ambitieux*, pièce en cinq actes et en vers représentée à l'Odéon le 3 juin 1820, et dédiée à Picard.

Cette fois, l'auteur visait à l'enseignement moral, qui est, dit-il, l'objet de la haute comédie. Pour désarmer les sévérités de la critique, il rappelle qu'il débute dans un genre nouveau pour lui. « Je me contenterai de faire observer que c'est ma première comédie, et que ma Muse, qui n'avait marché jusqu'à ce jour qu'avec les sabots de Colinette et les pantoufles de Cendrillon, devait se trouver un peu gênée dans les brodequins de Thalie. »

L'Artiste ambitieux n'est autre chose que *le Glorieux* de Destouches transporté dans un autre milieu

et à une autre époque. Nous sommes au lendemain de la Restauration, dans cette première effervescence des convoitises à satisfaire, des places à conquérir, à l'heure où, la roue de Fortune étant venue à tourner encore une fois, les uns descendent, les autres montent ou cherchent à monter. C'est à qui s'attachera au râtelier de l'État pour vivre à ses dépens. Jadis, pour arriver, il fallait être sans-culotte ou jacobin converti ; depuis il faut être *né*, c'est-à-dire gentilhomme, marquis, baron, ou tout au moins chevalier.

Raymond, un artiste musicien d'un grand talent, déjà célèbre, a épousé une fille de qualité, Hortense, son ancienne élève, sans dot, mais ayant un nom et le goût du faste de l'opulence, que lui ont inspiré son père et sa mère, le comte et la comtesse, gens très convaincus de leur importance et de l'honneur qu'ils ont fait à un fils de bourgeois en l'acceptant pour gendre. Sans être méchant ni sot, mais vaniteux et faible, cédant aux instances de sa belle-mère, Raymond a laissé là son art et ses leçons, qui sentaient la roture, et s'est installé dans un magnifique hôtel où il vit d'expédients et de crédits, en attendant la place lucrative que doivent lui procurer des protecteurs tout-puissants. Mais le nom plébéien de son père est un obstacle : aussi s'efforce-t-il de le faire oublier en sollicitant d'un duc voisin et bienveillant, sans enfants, la faveur d'une adoption qui lui permettra d'effacer la trace de son origine bourgeoise. La grande motrice de l'intrigue est la comtesse, infatuée de ses préjugés aristocratiques et montant la tête à sa fille.

Malgré mon rang, mon sang, Raymond est votre époux.
Raymond!... Mais laissons-là cette mésalliance;
C'est le fruit des malheurs qui pesaient sur la France;

L'amour, l'esprit du siècle et sa perversité
Ont attiré sur nous cette calamité.
Il faut se résigner, et d'une âme moins fière
Porter de cet hymen la chaîne roturière.
Je vois avec plaisir, depuis cette union,
Le cœur de votre époux atteint d'ambition;
Ce noble sentiment est une preuve sûre
Qu'il saura quelque jour démentir la nature[1].

Il ne la dément que trop déjà, en répudiant son origine et le nom de son père.

Le comte, qui représente l'élément comique de la pièce, est dans son genre un benêt solennel, un éternel quémandeur, qui vient chaque matin à la porte du ministère avec un projet de réforme ou d'organisation destiné à sauver l'État. La *politicomanie* est devenue un ridicule assez commun enfanté par le régime parlementaire, surtout chez les gens désœuvrés en quête d'une position.

A ces deux types du comte et de la comtesse représentant les attardés de l'ancien temps, le poète oppose le personnage sympathique du vieux duc d'Orginval, esprit éclairé, libéral, instruit par l'expérience des révolutions. Comme le sage de Lucrèce, il contemple du rivage cette lutte des appétits et des ambitions qui se disputent encore une fois le monde :

Il n'est de dignité, de faveur et de place
Où n'osent aspirer la sottise et l'audace.
L'espoir d'un ministère occupe le rentier,
Le plus petit commis veut être chevalier[2].

Indulgent pour les faiblesses humaines, il se résigne, par bonté d'âme, à tenter une démarche en faveur de Raymond et d'Hortense qu'il aime : il consen-

1. Acte I, sc. v.
2. Acte II, sc. I.

tira même à leur laisser son nom, puisqu'ils le désirent si fort.

Mais le père de Raymond n'est pas mort : grave difficulté. Pour se débarrasser du bonhomme, un simple marchand qui faisait tache sur le blason de la famille, on l'a poussé doucement par les épaules vers l'Amérique, en lui persuadant qu'il y avait là des millions à gagner. Il s'est laissé faire, et au moment où son fils, ne comptant plus le revoir, s'apprête à changer de nom, il revient avec une fortune considérable pour payer les dettes et sauver l'honneur de cette ingrate famille. Après avoir arraché à l'ambitieux l'aveu de sa félonie, il éclate à la façon du Lycandre de Destouches :

Tu veux quitter mon nom ! Sur ce lointain rivage
Ai-je donc par un crime encouru cet outrage ?
. . . . . .
Tu veux quitter mon nom ! . . . . . .
. . . . . .
Vainement tu rougis du sang qui te vit naître ;
Le ciel t'a fait mon fils : il te condamne à l'être.
. . . . . .
Voici ma volonté constante, irrévocable.
Un concert, dès demain annoncé dans Paris,
Prouvera que Raymond est fier d'être mon fils,
Ou loin de ma famille et loin de ma patrie
Je remporte cet or, fruit de mon industrie.

En quittant la France, le vieux Raymond a laissé sa fille Angéline, qu'on a eu soin de placer à la maison royale de Saint-Denis en la faisant passer pour la fille d'un gentilhomme tué à la guerre. Mais Angéline reste fidèle au souvenir de son père comme à celui de son fiancé Remi, un brave artiste ami de son frère, que celui-ci a oublié et dont la rencontre l'embarrasse, ayant promis la main d'Angéline à un autre prétendant appuyé par sa belle-mère.

Le rival de Remi s'appelle Delmar, un type du temps, un de ces officiers que le licenciement de l'armée de la Loire a laissés sans emploi, et qui cherchent dans un mariage la fortune que la guerre ne saurait plus leur offrir :

> Mes affaires déjà n'allaient vraiment pas mal;
> Encor dix ans de guerre, et j'étais général.
> La paix a dérangé mes projets de fortune.
> Cette calamité (car la paix en est une)
> A mis bien des héros dans la nécessité
> De regarder l'hymen comme une indemnité[1].

Delmar n'est point un caractère flatté, et devait déplaire singulièrement aux officiers en demi-solde, mieux traités dans les vaudevilles de Scribe. Il se relève cependant à la fin en renonçant volontairement à la main d'Angéline. La pièce se termine par une conciliation. Après avoir tonné contre son fils, le vieux Raymond, comme le père du *Glorieux*, se laisse fléchir et cède aux préjugés du comte et de la comtesse, effrayés de voir figurer le nom de leur gendre sur une affiche. Raymond baise la main de son père en s'écriant à part :

> S'il avait seulement le titre de baron!

Quoique d'une facture molle et négligée, cette œuvre dans le ton moyen, accordant une juste part aux idées libérales et mettant en relief certains ridicules de la société contemporaine, sans offenser ouvertement personne, fut bien accueillie par le public d'alors. Théaulon réussit moins dans *l'Indiscret*, nouvelle comédie en cinq actes et en vers représentée à

1. Acte II, sc. I.

l'Odéon, cinq ans plus tard. Les temps étaient moins favorables pour l'auteur, royaliste connu, et le sujet peut-être moins bien choisi. *L'Indiscret* n'avait pas porté bonheur à Voltaire; il fut moins propice encore à Théaulon. La pièce, retenue trois mois dans les cartons de la censure, n'en sortit que mutilée pour tomber sous les sifflets d'un public plus malveillant encore. Dégoûté de la comédie sérieuse, l'auteur revint au vaudeville, où il trouva de nouveaux succès, qui allaient cependant s'effacer devant la fortune croissante de Scribe, devenu bientôt le grand maître du théâtre.

CHAPITRE XV

EUGÈNE SCRIBE (1791-1861).

Sa notoriété, ses origines, son caractère et son tempérament dramatique. — Le créateur et l'écrivain : côtés forts et côtés faibles. — Sa popularité. — Part de la collaboration.

Nous arrivons enfin à Scribe, à cet Eugène Scribe qu'on a tour à tour appelé, avec un mélange d'ironie jalouse et d'admiration sincère, le Prince des Vaudevillistes, le Marquis de Carabas ou le grand accapareur de la scène française, le Molière, le Quinault, le Marivaux bourgeois du XIXe siècle, offrant le modèle de l'universalité dans les genres et de l'ubiquité dans les succès, toujours présent comme auteur ou collaborateur inévitable, favori du public et de la fortune durant plus d'un quart de siècle, où il règne presque sans partage. Sa renommée et ses pièces remplissent et ravissent le monde entier : il est accueilli, fêté, applaudi en même temps à Paris, à Rome, à Saint-Pétersbourg, à Londres, à New-York, à Pékin même, dit-on, et jusqu'à Tombouctou.

Pourtant, dans cette longue prospérité si enivrante et parfois si décevante pour un auteur, la médaille a son revers. Aux éloges hyperboliques, aux applaudissements d'un public conquis et fasciné, viennent s'ajouter de bonne heure les censures amères, les insinuations malignes, la raillerie fine et spiri-

tuelle des artistes et des lettrés protestant contre ce qu'ils appellent l'idolâtrie béate de la foule, heureuse de voir un écrivain à sa taille et à sa mesure. Si l'auteur de *Michel et Christine*, de *la Demoiselle à marier*, du *Mariage de raison*, fait les délices du Gymnase, il est certains journaux et certaines revues où l'on montre moins d'enthousiasme. S'il a trouvé des amis constants même dans le succès, des apologistes dévoués comme Rochefort, des collaborateurs reconnaissants comme M. Legouvé, le fidèle gardien de sa mémoire, il a rencontré sur son chemin, dans la plénitude de sa vogue et de sa gloire, des critiques moroses et hargneux comme Gustave Planche, des juges peu sympathiques comme Théophile Gautier, l'ennemi déclaré du vaudeville.

A cette opposition des Aristarques titrés et brevetés, joignez la mauvaise humeur des anciens qu'il est venu éclipser et détrôner; celle des nouveaux, dont il entrave l'avènement en tenant la place si longtemps sur tous les théâtres; la jeune école romantique, dont il balance les triomphes et qu'il égratigne en passant; enfin les héritiers ingrats qui recueillent ses procédés, ses trucs scéniques, ce qu'on appellerait volontiers son fonds de magasin théâtral, en usent tous les jours, mais se gardent bien de l'avouer, et ne manquent aucune occasion de le dénigrer et de l'amoindrir pour faire croire qu'ils ne lui doivent rien.

Faut-il s'étonner de cette réaction injuste et oublieuse à l'égard de Scribe? N'est-ce pas le sort commun des grandes renommées à l'heure de franchir le pas final, le seuil de la postérité? Les plus éclatantes de nos jours en ont subi l'épreuve. Chateaubriand, ce demi-dieu si adulé et si superbe dans son

orgueil; Béranger, si habile dans sa modestie et si soucieux de sa popularité; Lamartine, ce grand charmeur et ce grand enchanteur de notre jeunesse, n'ont-ils pas subi, eux aussi, ce flux et ce reflux de la faveur publique? Victor Hugo lui-même est-il sûr d'y échapper toujours, malgré la glorieuse apothéose qui semble l'avoir placé hors de pair dans son immortalité?

I

Comme Molière, comme Regnard, comme Picard, ses maîtres et ses devanciers dans l'art comique, Scribe est né à Paris, et reste de cœur et d'esprit Parisien. Il a vu le jour dans le quartier bourgeois de la rue Saint-Denis, non loin du marché des Innocents et de ces piliers des halles où la Farce dressait ses premiers tréteaux avec Gringore et les Enfants sans soucy. Fils d'un marchand de soieries à l'enseigne du *Chat noir*, entouré d'une honnête aisance, il débutait par de bonnes études au collège Sainte-Barbe et au lycée Napoléon, en compagnie de Casimir et de Germain Delavigne, avec lesquels il contracta une étroite amitié, aussi durable que la vie. Les trois camarades, dès le collège, songeaient déjà au théâtre et mettaient en commun leurs rêves d'ambition littéraire. Casimir, plus grave, plus recueilli, plus méditatif, se renfermait dans le travail solitaire; Germain, plus communicatif et aussi plus indolent, n'aimant point à travailler seul, s'associait à Scribe, dont il devenait le collaborateur le plus fidèle avec Dupin.

Cependant la famille de Scribe le destinait au barreau : après avoir perdu son père, il avait été placé par son tuteur chez un avoué. Mais le démon de la

comédie le poursuivait : de l'ancienne Basoche, il n'aimait que les jeux, laissant aux autres les codes et les dossiers. A part cette passion du théâtre invincible chez lui, malgré les épreuves et les échecs qu'il lui faudra subir, on ne voit pas que la fougue ou les emportements de la jeunesse l'aient beaucoup entraîné. L'équilibre semble avoir été la loi de sa vie et de son tempérament. A travers les secousses politiques et sociales, les bouleversements et les révolutions dont il est témoin, il demeure homme du juste milieu, exempt de passion et d'enthousiasme. Au lieu de se lancer comme Théaulon dans le mouvement de réaction royaliste, il se réserve et se ménage, gardant son indépendance, qui n'a rien de farouche, du reste. Ses opinions modérées lui rendent les concessions faciles ; ses complaisances pour le libéralisme bourgeois et le chauvinisme bonapartiste ne l'empêchent point de tourner un couplet en l'honneur du roi, ou même un compliment aimable pour la duchesse de Berry, la gracieuse patronne qui donnera son nom au théâtre du Gymnase.

D'un autre côté, son flair politique, ses origines et ses sympathies bourgeoises l'éloignent du faubourg Saint-Germain. S'il touche à l'aristocratie sur quelque point, c'est plutôt à celle de la chaussée d'Antin (la finance et le haut commerce), ou tout au plus à celle du faubourg Saint-Honoré. Par son père et sa famille, il appartient à la classe moyenne des marchands ; par son court noviciat dans la cléricature, il s'est trouvé mêlé au monde des avoués, des notaires et des huissiers ; enfin il a recueilli en même temps les gais refrains du *Caveau* et les échos patriotiques du café Montansier, où se rassemblent les officiers en demi-

solde, répétant les couplets de Béranger. Sans se compromettre avec personne, il a respiré tout cet air ambiant, et en subit plus ou moins l'influence dans son théâtre.

Scribe est avant tout un écrivain bourgeois; bourgeois par la naissance, bourgeois par l'esprit, bourgeois par les mœurs, bourgeois par l'économie, le bon placement de ses capitaux, de son temps et de son talent. Sous ce rapport, il offre un contraste frappant avec Théaulon, le grand dissipateur. On peut dire de lui qu'il n'a jamais perdu ni un bon mot, ni une minute, ni un écu, sachant tirer parti de tout, même de ses échecs et de ses avortements. S'il chante comme la cigale, il économise comme la fourmi.

De bonne heure il a ordonné sa vie et son travail avec la régularité d'un négociant ou d'un notaire exact dans la conduite de sa maison. Dès six heures du matin, été ou hiver, il est à son bureau, un beau bureau d'acajou, avec ses manuscrits bien rangés, différant fort de cette petite table des Variétés où le pauvre Théaulon écrit à la diable un vaudeville, un opéra-comique, sur des chiffons de papier que le vent emporte aussi vite que les feuilles de la Sibylle. Scribe, toujours prêt, toujours dispos, écrit jusqu'à midi, heure du déjeuner. Puis il sort pour visiter les directeurs de théâtre, les acteurs, les collaborateurs, qu'il faut presser, stimuler, diriger. Toute cette part de vie active achève et complète l'œuvre de l'auteur dramatique, et nous montre comment il assure et prépare ses succès.

Après des commencements difficiles, une fois arrivé, il fait ses conditions, comme certains grands médecins qui ont connu la gêne avant de parvenir

à la célébrité. Il ne lit pas une pièce à un directeur à moins de 1000 francs par acte en dehors de ses droits d'auteur. Esprit positif et pratique, honnête homme, capable de générosité à certains moments (il l'a prouvé plus d'une fois), mais sachant tirer de son talent tout ce qu'il peut donner. Il n'en est plus au vers de Boileau :

Apollon ne promet qu'un nom et des lauriers.

Au nom et aux lauriers, il trouve bon d'ajouter des rentes et de montrer, par son exemple, les avantages du capital, dont il se fera l'avocat dans son théâtre.

S'il songe à lui-même, il n'oublie pas non plus ses confrères. C'est à lui qu'on doit l'organisation des droits d'auteur prélevés sur la recette au lieu d'être acquittés par une somme fixe comme autrefois. « A la fin du XVIIIe siècle, nous dit Brazier, on achetait une comédie en un acte 200 francs, une fois payés : on donnait 9 francs pour une comédie en trois actes par représentation[1]. » C'est ainsi que *la Chatte merveilleuse* de Désaugiers, qui rapporta, dit-on, plus de 3 000 000 de recette, valait chaque soir à son auteur la somme dérisoire de 13 à 14 francs. Nos écrivains dramatiques modernes en sont bien revenus : ils ont hôtel à la ville et château à la campagne ; nous les en félicitons. Mais il est bon de leur rappeler que c'est à leur vieux confrère, si oublié et si dénigré aujourd'hui, qu'appartient l'honneur de cette heureuse révolution, la seule à laquelle il ait pris part.

Ces quelques traits de l'homme étaient nécessaires pour faire mieux comprendre l'auteur dramatique,

1. *Histoire des Petits Théâtres.*

ses idées, ses principes sur la société, sur la famille, sur le mariage ; le côté pratique et utilitaire, et aussi parfois étroit et prosaïque, de sa morale, de ses doctrines et de ses sentiments, enfin les critiques dont il a été l'objet. Pour nous, sans nous faire, de parti pris, ni admirateur, ni détracteur passionné de Scribe, nous honorons sa personne et nous estimons son talent; nous lui savons gré d'avoir conservé, sans l'avilir ni le dégrader, cet héritage du vaudeville, de l'avoir rajeuni et transformé ; d'avoir si longtemps pratiqué chez nous l'art difficile de divertir les honnêtes gens, quand d'autres, même avec du génie, n'arrivaient parfois qu'à les ennuyer ; d'avoir maintenu cet art à un certain niveau décent et moyen, tout en regrettant de n'y pas rencontrer les élans généreux et l'élévation morale que comporte la haute comédie.

II

Si l'on veut comprendre et juger Scribe avec équité, il faut voir ce qu'il a été tout d'abord par instinct, par nature, et par tempérament ; ce qu'il a tenté d'être plus tard par combinaison, par étude et par volonté ; ce que son génie dramatique promettait, et ce qu'il ne pouvait atteindre.

L'écrasant du nom et du souvenir de Molière, avec lequel il n'eut jamais, pas plus que Picard, la prétention de se comparer, ses critiques, ses ennemis et ses envieux (car il en eut beaucoup à mesure que croissait sa prodigieuse fortune), ont cherché en lui, sans le trouver, le penseur, le moraliste et l'écrivain : triple titre qui place Molière au-dessus des comiques de tous

les temps. Mais ils ont négligé ou n'ont pas vu d'autres parties où Scribe excelle particulièrement, où il est supérieur à Molière lui-même : l'entente de la scène, le secret de nouer et de dénouer une intrigue, de créer des situations ou des péripéties, de filer une action et de préparer des coups de théâtre qui font de lui un véritable prestidigitateur, le Robert Houdin de la composition dramatique[1]. Avec cela, sans creuser profondément, l'art de peindre ou tout au moins de saisir les silhouettes ou les caricatures qui passent dans la rue, M. Pigeon, M. Calicot, les modes, les goûts, les petites passions du jour. Nul, en effet, n'a plus que lui le sens et le flair de l'actualité.

Enfin, il faut distinguer dans le développement de ce talent les trois phases diverses par lesquelles il a passé.

La première, où il use tout simplement du vaudeville comme en usaient ses prédécesseurs, le laissant courir la bride sur le cou, à travers une action plus ou moins confuse et incohérente, en faisant aux couplets la plus large part. C'est le vaudeville tel que nous l'avons vu déjà chez Désaugiers, chez Gouffé, chez Théaulon, tel que nous le retrouverons dans *Une nuit de la Garde nationale*, dans *le Combat des Montagnes*, dans *l'Ours et le Pacha*.

La seconde période, celle où il inaugure au théâtre du Gymnase un genre nouveau de comédie-vaudeville, dont le point de départ est *Michel et Christine*, et le

1. Séchau, dans ses *Souvenirs d'un homme de théâtre*, lui rend ce témoignage : « J'ai connu dans ma vie bien des auteurs dramatiques, et des plus féconds et des plus puissants qui soient, mais je n'en ai jamais rencontré de comparable à Scribe pour l'invention, pour la science de l'arrangement, pour la souplesse de l'imagination et la fécondité des ressources. »

point culminant *Avant*, *Pendant et Après*. Jusqu'alors, le vaudevilliste l'emporte encore chez Scribe, malgré ses premiers grands succès d'opéra-comique avec *la Dame blanche*, *Fra Diavolo*, etc.

La troisième époque, celle de l'exhibition littéraire, de l'ascension vers la haute comédie politique, historique et sociale, avec *Bertrand et Raton*, *l'Ambitieux*, *la Camaraderie*, *le Verre d'eau*, où il obtient encore d'éclatants bravos, mais où se révèlent aussi les parties défectueuses, l'insuffisance de la forme et du fond. En même temps, il découpe dans le vaste champ de l'histoire de grands drames lyriques ou opéras comme *la Muette de Portici*, *les Huguenots*, *Gustave III*, *le Prophète*, dans lesquels se montre encore son merveilleux talent de conception théâtrale.

De ces trois périodes, nous n'étudierons pour le moment que les deux premières, qui appartiennent à l'époque de la Restauration. Nous réserverons pour le règne de Louis-Philippe la dernière évolution, qui marque une nouvelle étape de la bourgeoisie et de l'auteur, son représentant.

Néanmoins, nous examinerons d'abord dans leur ensemble les éléments dont se compose le talent de Scribe. La pensée n'est pas, il faut en convenir, la partie forte et brillante chez lui. Toujours subordonnée à l'action, elle est souvent vulgaire et banale. Peu de ces traits saillants, de ces réflexions qui pénètrent et plongent au fond de la nature humaine, qui sont ce qu'on pourrait appeler le sublime du comique, comme nous en rencontrons dans les plus simples farces de Molière et même dans celles de Labiche. En revanche, des mots piquants et spirituels répandus à foison, des naïvetés ou des vérités à la façon de

M. de la Palisse, si habilement enchâssées qu'elles font sourire et nous émeuvent parfois dans la bouche des personnages. La philosophie de tout le monde en langage ordinaire, voilà ce qu'il exprime surtout.

La littérature du XIXe siècle se trouve partagée entre un double courant : l'un supérieur, idéaliste, transcendental, chimérique et vaporeux, partant du *Werther* de Gœthe, du *René* de Chateaubriand, du *Manfred* et du *Don Juan* de Byron, pour arriver aux drames de Victor Hugo, au *Jocelyn* de Lamartine, au théâtre de George Sand, aux charmantes fantaisies d'Alfred de Musset ; l'autre positiviste et réaliste, qui se déroule dans la vaste *Comédie humaine* de Balzac, perçant de son scalpel impitoyable les ulcères et les plaies de la société contemporaine, sans oublier pourtant la dignité de l'art, sans descendre jusqu'aux crudités et aux bassesses de l'école naturaliste et de la littérature brutale. Scribe reste l'homme d'entre-deux, du juste milieu, dans ses productions et dans ses opinions. Il est quelquefois aussi périlleux de monter en ballon que de s'enfoncer dans les profondeurs d'une mine. Le terre à terre, le plancher des vaches, comme on dit vulgairement, est son domaine. Là du moins il sait où il opère, et avec sa prudence, son habileté, sa connaissance du public qu'il possède mieux que personne, il est sûr de s'épargner quelques-unes de ces chutes mortelles qui arrivent aux Phaétons et aux Icares égarés dans les hautes régions de la fantaisie ou du sublime. Horace interdit la médiocrité aux poètes : Scribe sait parfaitement s'en contenter.

Le moraliste aura-t-il des aspirations, des conceptions, des aperçus plus élevés que le penseur ? La peinture des caractères, l'analyse des passions, l'é-

tude philosophique des mœurs, toute cette belle et patiente anatomie du cœur humain, si chère à nos grands écrivains du XVIIe siècle, ne l'occupent guère : il est trop pressé, trop expéditif pour y songer. Ainsi qu'on l'a dit avec raison, la nature humaine vue du boulevard Bonne-Nouvelle avec la lorgnette d'un bourgeois sceptique et railleur ne peut offrir rien de très profond ni de très élevé. Les hommes lui apparaissent comme ces marionnettes dont nous a déjà parlé Picard, mues par cet unique ressort dont La Rochefoucauld a fait le principe des actions humaines, *l'amour de soi*. Ce qui se pratique et s'enseigne à cette école, c'est la morale de *l'intérêt bien entendu*. La courte sagesse bourgeoise ne voit rien au delà, et s'en accommode volontiers. Les âmes jeunes, ardentes, les esprits fiers et libres, les imaginations rêveuses et enthousiastes réclament autre chose. Théophile Gautier, l'ennemi déclaré des bourgeois, ou des philistins, en langage du temps, proteste contre cet égoïsme enluminé des belles maximes de la morale sans cœur, qu'il résume ainsi :

« Éviter les mariages d'inclination ! — Il est bon de faire fructifier son argent ! — On doit toujours penser à soi ! — L'enthousiasme est ridicule ! — Ne trompez pas votre femme, parce que cela est incommode. — N'ayez pas de maîtresses, parce qu'elles sont difficiles à quitter et peuvent nuire plus tard à votre position. — Tout cela paraît parfaitement sage à l'honnête spectateur qui partage ces aimables idées, et ne peut s'empêcher de dire à sa femme : « Ce gaillard-là con- « naît le cœur humain à fond. »

M. Legouvé, de son côté, réclame pour Scribe l'honneur d'avoir maintenu la tradition des vertus bour-

geoises et domestiques, ce qu'il appelle la morale du coin du feu et même du pot-au-feu. Sans doute, nous sommes loin de dédaigner ces vertus modestes, raisonnables et raisonnées, dont le théâtre de nos jours semble avoir fait trop bon marché. Le pot-au-feu lui-même a son charme, et nous pensons avec Chrysale :

Qu'on vit de bonne soupe et non de beau langage.

Mais il y a pour l'homme autre chose en ce monde. A la morale du pot-au-feu, des Gorgibus et des Chrysale, nous voudrions ajouter un élément qui la relève un peu. N'y a-t-il pas aussi la morale du sacrifice, du dévouement, de la fierté, de l'honneur, qui a bien le droit d'avoir sa place même dans la comédie ; qui s'exprime par la voix d'Alceste, de Chrysalde, de Clitandre, dans *le Misanthrope*, dans *le Tartufe*, dans *les Femmes savantes*, et plus tard dans *le Philosophe sans le savoir* de Sedaine, dans les *Arlequinades* de Florian ou dans *l'Honneur et l'Argent* de Ponsard ? Cette voix-là, nous ne l'entendons guère chez Scribe, il faut l'avouer.

Au lieu d'élever, d'instruire, d'entraîner son public, il le suit, il l'approuve et le flatte volontiers dans ses préjugés et ses faiblesses. Il a développé à sa façon la fameuse maxime : *Enrichissez-vous*, en la pratiquant pour son compte avec autant de conscience que d'honorabilité. L'argent semble avoir succédé, dans sa comédie, au *fatum* de la tragédie antique : il est le grand facteur et le grand moteur devant lequel s'inclinent toutes les anciennes puissances du théâtre, la jeunesse, la beauté, l'amour, l'esprit. Pour les amants eux-mêmes, le livre de comptes de Barême a remplacé la carte du *Tendre*.

Le style est le côté faible sur lequel Scribe a été le plus vivement attaqué par ses ennemis, et le plus mollement soutenu par ses amis. M. Legouvé avoue lui-même qu'il manque de force, de coloris, qu'il est trop le style de la Restauration, ayant sa date comme les modes du jour. L'aigre et quinteux critique de la *Revue des Deux Mondes*, Gustave Planche, n'a cessé de dénoncer les attentats de l'auteur contre la langue, surtout quand il entrait à l'Académie, laissant derrière lui La Mennais, Béranger, Alfred de Vigny, Victor Hugo.

« Pourquoi M. Scribe s'est-il montré si sévère aux caprices de notre langue ? Pourquoi n'a-t-il pas obéi aux lois de cette maîtresse souveraine qui sait régenter jusqu'aux rois ? Pourquoi n'a-t-il pas fléchi les genoux devant la Grammaire ? Belle question vraiment ! quand on est, comme M. Scribe, seigneur absolu de toutes les pensées qui se récitent, se chantent ou se dansent dans toute l'étendue de la capitale, quand on a brillé comme lui dans le ballet, le mélodrame et le vaudeville, est-ce qu'on a le temps de penser à de pareilles misères ? [1] »

Était-ce ignorance chez Scribe, ainsi que chez Brazier ou tout autre vaudevilliste enfant de la balle ? Non. Scribe avait fait à Sainte-Barbe d'excellentes études. Le vrai motif, c'est qu'il n'a ou ne prend pas le temps d'écrire, emporté qu'il est par l'action et le mouvement d'une production incessante. Peut-on dire qu'il n'ait point de style? Il en a un qui lui appartient avec ses qualités et ses défauts : celui de la conversation courante, facile, naturelle, brisée, hachée, coupée

1. *Revue des Deux Mondes*, 1834.

de points suspensifs, émaillée çà et là de traits, de *concetti*, ayant même parfois son genre de préciosité bourgeoise, le tout mêlé de négligences et même d'incorrections. M. Legouvé nous a raconté comment le praticien arrive à tuer chez lui l'écrivain, comment il donne à l'action le pas sur la syntaxe et la grammaire.

« J'assistais un jour à une de ses répétitions : arrive une phrase un peu incorrecte, je lui en propose une autre. Non, non, mon cher ami, me répond-il vivement, c'est trop long, je n'ai pas le temps : ma phrase n'est peut-être pas très orthodoxe, mais la situation court ; il faut que la phrase fasse comme elle, c'est ce que j'appelle le style économique [1]. »

Cette méthode abréviative a ses dangers. Tant que le jeu de l'action est là pour soutenir le langage, le spectateur ne s'aperçoit guère des incorrections. Mais pour arriver à la postérité, le style est un véhicule indispensable. « Nous savons bien, dit avec raison Théophile Gautier, que les grands fournisseurs dramatiques s'en soucient fort peu, et ne conçoivent guère qu'on perde à changer un mot, à éviter une consonance, le temps qu'on aurait pu employer plus lucrativement à griffonner un acte ; mais le style, c'est la trempe de l'acier, c'est l'émail sur la dent, la goutte d'ambre sur le brin d'herbe ; c'est le marbre au lieu du plâtre, l'airain au lieu de la cire ; c'est la durée, c'est l'éternité. »

Après avoir signalé les côtés faibles de Scribe, il nous faut mettre en relief ses parties fortes, ses moyens d'action et de séduction sur le public, pour expliquer ses opiniâtres succès et son long règne dans

1. Conférence de M. Legouvé sur Eugène Scribe.

un pays où l'on se lasse si vite de tout, des modes comme des réputations.

Entre ces dons, il en est un que Scribe possède au suprême degré, celui de l'invention dramatique. « Ce n'est pas *l'homme de théâtre*, dit spirituellement M. Legouvé, c'est *l'homme-théâtre*. » Ovide, parlant de sa vocation poétique, écrivait :

Quidquid tentabam dicere, versus erat.

Pour Scribe, tout ce qu'il lit, tout ce qu'il voit, tout ce qu'il entend, roman, histoire, anecdote, conversation, se transforme en pièce de théâtre : tout se présente à lui sous cette optique et ce rayon visuel inévitable. Joignez à cela une faculté merveilleuse pour créer, ordonner, composer, mettre en scène, en mouvement, en action, les faits et les personnages. Tandis qu'un confrère cherche un plan sur un sujet donné, Scribe en a trouvé trois ou quatre. Les situations difficiles, impossibles, sans issues, sont précisément celles où il triomphe. Art de machiniste, disent les envieux, de charpentier dramatique. « A bas les charpentiers ! » crie un matin Théophile Gautier, réclamant le théâtre pour les hommes de fantaisie, d'imagination, de style. Pourtant, sans les charpentiers on ne bâtirait guère de maisons ni de comédies. Sans Dennery, eût-on jamais représenté le *Mercadet* de Balzac? Sainte-Beuve, malgré ses vieilles attaches et ses tendresses pour l'école romantique, n'hésite pas à reconnaître que l'invention dramatique, si puissante chez Scribe, est une des facultés éminentes du poète :

« Qu'est-ce qu'un poète? dit-il. C'est celui qui fait, qui crée, et selon une certaine forme... M. Scribe pos-

sède à la fois la fertilité dramatique et une forme qui n'est qu'à lui. Il a donc rang parmi nos poètes à aussi bon droit, je pense, que s'il avait composé dans sa vie une couple de pièces en vers alexandrins[1]. »

Scribe cependant n'a jamais beaucoup revendiqué ce titre, qu'il laisse à son ami Casimir Delavigne, bien qu'il ait écrit lui-même des milliers de vers d'opéra. Après l'échec de *la Princesse Aurélie*, il disait : « Casimir a fait de jolis vers, trop jolis ; la broderie a écrasé l'étoffe trop frêle.... Voilà ce que c'est que d'être poète. Cela ne m'arrivera jamais. »

Théophile Gautier, de son côté, le déclare l'écrivain le plus antipoétique qu'on puisse imaginer. Et pourquoi ? Parce qu'il manque des trois conditions essentielles à toute poésie : d'idéal, d'enthousiasme et de lyrisme. Ces trois qualités sont-elles indispensables au poète comique ? Il est permis d'en douter. — L'idéal, qui élève, ennoblit l'inspiration, est moins nécessaire pour lui que la vive peinture de la réalité. — L'enthousiasme, ce délire sacré du cœur et de l'esprit, qui pourra tenir un jour sa place dans la *Métromanie* de Piron, nous semble plutôt convenir à l'ode ou à la tragédie qu'à la comédie. Enfin le lyrisme, ce fils de l'enthousiasme, s'il colore de ses feux éclatants les comédies d'Aristophane et de Shakespeare, ne paraît guère ni dans Plaute, ni dans Térence, ni dans Molière.

En revanche, ces dons de l'imagination créatrice et représentative qui inspirent à Scribe tant d'œuvres spirituelles, charmantes, dramatiques, où s'alimente le génie musical d'un Boïeldieu, d'un Meyerbeer,

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1840.

d'un Rossini et d'un Auber, ne sont-ils pas une part de la poésie? Le lyrisme, s'il n'est pas dans la forme, se retrouve dans la musique qu'il a fait naître.

La prose est évidemment la langue de Scribe, même quand il écrit en vers : mais en dehors du style, il a des facultés précieuses que pourraient lui envier bien des poètes de nom et de profession. Il a cette puissance de la vie et de l'action qu'il communique à tout ce qu'il touche; cette agilité, cette prestesse d'esprit qui se plie aux sujets et aux tons les plus divers; ce mélange de belle humeur et de malice sans fiel, de raison aimable et de scepticisme souriant, qui font le charme de la comédie; enfin ce libéralisme tempéré qui répond à la moyenne des sentiments bourgeois.

« On n'est pas seul à réussir au théâtre, dit avec raison J. Janin : il faut avoir pour soi le concours de tout le monde. » Or ce tout le monde est la grande conquête de Scribe, en dépit des médisants dont il se moque, des gens difficiles dont il se soucie peu, des critiques autorisés qui ne l'épargnent guère. Il s'est adressé au suffrage universel du parterre, bien qu'il soit en politique un partisan du suffrage restreint. Lui-même se charge de nous expliquer comment s'est faite sa popularité.

« Quand je compose une pièce, disait-il à son ami Legouvé, je me place au milieu du parterre[1]. » Il s'occupe plus encore de son public que de son sujet. — « Le public m'aime, ajoute-t-il, parce que j'ai soin de le mettre toujours dans la confidence; il est dans le secret de la comédie; il a dans les mains les fils qui font jouer mes personnages; il connaît les sur-

1. Conférence sur Eugène Scribe.

prises que je lui ménage, et il croit les leur ménager lui-même; bref, je le prends pour collaborateur; il s'imagine qu'il fait la pièce avec moi, et naturellement il applaudit. »

Sans prendre au pied de la lettre cette plaisante confession où il entre autant de finesse, de malice que de sincérité, il faut avouer qu'elle contient une part de vérité. Théophile Gautier ne s'en éloigne pas trop, lorsqu'il dit avec une pointe de malveillance :

« Bien qu'il n'ait jamais pu se concilier les suffrages des artistes, et peut-être à cause de cela, M. Scribe plaît aux masses. Il est en communion avec elles. Il ne fait pas au public de ces violences sublimes qui ont compromis les triomphes de plus d'un grand poète; il ne hasarde pas une plaisanterie qu'il ne soit sûr de son effet, et garde ses mots en portefeuille des années entières, attendant qu'ils mûrissent. Il écrit comme les bourgeois voudraient parler. Ses observations de mœurs sont superficielles et souvent fausses; mais les gens qui ne vont au théâtre que dans le simple but de s'amuser n'y regardent pas de si près, et disent : « Comme c'est bien cela[1] ! »

Parmi ses moyens de séduction, il ne faut pas oublier non plus une chose, c'est que ces petites pièces du Vaudeville, des Variétés et du Gymnase, si vivement et si lestement tournées, pétillent d'esprit, de bons mots, de gaieté franche et naturelle; c'est que l'auteur est resté de vraie race gauloise et parisienne, sans mélange étranger, sans subir avec la plupart des grands écrivains du siècle l'influence allemande, anglaise, italienne ou espagnole. Ses œu-

1. Th. Gautier, *Littérature dramatique*, décembre 1843.

vres sont un produit du cru; elles en ont le goût vif et piquant. Est-ce du champagne? est-ce du suresnes? Peut-être l'un et l'autre parfois : mais enfin, c'est toujours du vin ou plutôt de l'esprit français.

Avec tant de ressources, de talent, de savoir-faire, s'étonnera-t-on que Scribe ait si complètement réussi? Qui donc peut se flatter d'avoir été aussi habile et aussi fécond que lui? Il faut remonter jusqu'à Lope de Véga pour trouver un producteur aussi varié et aussi infatigable. Le chiffre de ses pièces s'élève à 400. Sans doute il ne les a pas faites tout seul : mais les eût-on faites sans lui? La collaboration organisée en vaste système industriel et commercial a été un des griefs dirigés contre l'auteur. On lui a reproché d'avoir monté des usines littéraires avec des contremaîtres et des manœuvres opérant sous ses ordres ; d'avoir fait pour le vaudeville et même pour la comédie, au début et à la fin de sa carrière, ce que font les grands magasins ; d'avoir accaparé et centralisé le travail du théâtre mis en commandite avec la raison sociale Scribe et Cie. Théophile Gautier écrit quelque part : « On a demandé les auteurs; ce sont : M. Scribe et M. Alfred, M. Scribe et M. Louis, M. Scribe et M. Nicolas, M. Scribe et M. Hégésippe. » Et il s'étonne que M. Scribe ne siège pas au conseil supérieur du commerce ou des manufactures. Il y eût probablement tenu sa place, comme il la tenait au conseil municipal de Paris, n'y faisant pas plus mauvaise figure que beaucoup d'autres.

Sur ce chapitre de la collaboration, M. Legouvé s'est chargé de le justifier, en démontrant qu'il a rendu plus de services qu'il n'en a reçu, et donné la vie à bien des œuvres qui, sans lui, n'auraient jamais

pu se tenir debout. Qu'on lise dans ses *Souvenirs* le curieux récit de leur première entrevue pour la composition d'*Adrienne Lecouvreur*, et l'on verra quelle verve, quel entrain, quelle initiative Scribe apporte dans la collaboration.

Avant d'arriver à l'étude des œuvres, nous avons tenu à dégager cette personnalité, cette réputation si discutée, et parfois si maltraitée de nos jours en expiation de ses succès passés. Maintenant, il nous reste à le voir en action, dans l'exercice et le développement de ses merveilleuses facultés dramatiques.

CHAPITRE XVI

EUGÈNE SCRIBE (*Suite*).

Sa carrière dramatique. — Ses débuts difficiles. — Ses premiers succès. — Le Vaudeville. — *Une nuit de la Garde nationale.* — *Le Combat des Montagnes.* — *L'Ours et le Pacha.* — Essais divers d'un genre nouveau. — *Le Solliciteur.* — *Les Deux Précepteurs.*

I

Quand on parle de Scribe, on ne voit que l'auteur fêté, gâté, choyé du public, à qui les succès ont été faciles sur toutes les scènes. C'est là une grave erreur. Scribe est un curieux exemple de ce que peut la persévérance jointe à une vocation décidée. On a dit du génie qu'il était une longue patience ; on peut en dire autant du succès pour Scribe. Nul peut-être ne dut l'acheter par un plus dur apprentissage, par une plus constante série d'échecs accumulés. Il est vrai qu'il avait pour les supporter sa bonne humeur, sa confiance en lui-même, et quelques rentes modestes que lui avait laissées son père : le morceau de pain assuré, en attendant la fortune et la gloire. Ses premières années d'épreuve ont été rappelées par lui dans *la Mansarde des artistes.*

De 1811 à 1815, il envoie chaque année, en compagnie de ses amis Dupin et Germain Delavigne, une nouvelle victime au Minotaure du théâtre, sous forme

de vaudeville ou d'opéra-comique. Quelques rares bravos se font entendre de loin en loin. Après un quatorzième échec, il dit à son collaborateur Germain Delavigne : « Quel métier ! J'y renonce. Et après les quatre ou cinq plans que nous avons ensemble, je n'en fais plus. » Un tel renoncement annonçait assez qu'il n'était pas guéri de sa passion.

Son premier grand succès est *Une nuit de la Garde nationale*, tableau-vaudeville fait en commun avec Poirson, le futur directeur du Gymnase, et représenté sur le théâtre du Vaudeville le 4 novembre 1815. Ce jour-là, Scribe s'est emparé de son public, il le tient et ne le lâchera plus. L'à-propos entre pour une large part dans le succès. La garde nationale, cette institution que l'Europe a pu nous envier jadis, mais dont nous avons fini par nous dégoûter nous-mêmes, était alors dans tout son éclat virginal ou printanier. Elle avait tenu honorablement sa place dans la défense de Paris, à la barrière de Clichy, avec Moncey : souvenir patriotique consacré par le tableau d'Horace Vernet. Depuis que la paix était assurée, la bourgeoisie française s'amusait à jouer au soldat et, sous prétexte de garantir la sécurité de la capitale, troublait quelquefois le calme des nuits et le sommeil des habitants par le mouvement de ses patrouilles. Scribe, à l'affût des sujets drolatiques, saisit au vol cette occasion de représenter, aux yeux des Parisiens, une de ces soirées de corps de garde qui avaient l'attrait de l'actualité.

Le titre seul de la pièce, *tableau-vaudeville*, indique assez qu'il s'agit surtout d'une exposition, d'une mise en scène divertissante, où figurent un certain nombre de silhouettes contemporaines. Tout d'abord

un personnage plaisant voué à la caricature et à la célébrité, M. Pigeon, le garde national bizet n'ayant point encore d'uniforme, mais promettant de s'en commander un prochainement. M. Pigeon, notable de son quartier, portant sa buffleterie sur son habit marron, et coiffé d'un chapeau cylindre, est un type resté dans nos mémoires, et que nous retrouverons encore au lendemain de la révolution de 1830. Puis la mère Brise-Miche, la marchande de gâteaux et de rogomme, rôdant autour des corps de garde pour y chercher des clients ; le vieux caporal instructeur Laquille, un brave du temps passé ; L'Éveillé, le tambour et le Mercure de la compagnie ; deux jeunes gens, Saint-Léon et Dorval, garçons tous deux, farceurs et mystificateurs comme on l'était encore volontiers. C'est ainsi qu'ils adressent à leur ami de Versac une lettre galante au nom d'une dame coquette, leur voisine, pour lui assigner un rendez-vous. Mme de Versac met la main sur la lettre et, prise de jalousie, arrive, déguisée en garde national, pour surveiller son mari. L'idée seule de ce travestissement, et l'aspect d'une femme faisant l'exercice sous le commandement du caporal Laquille, eurent un prodigieux succès. De Versac, de son côté, s'étant attardé à un dîner d'amis, vient demander au capitaine du poste de vouloir bien l'arrêter pour lui fournir une excuse auprès de sa femme, à qui il avait promis de rentrer de bonne heure. A la fin, mari et femme sont tout étonnés de se retrouver au poste.

Ce vaudeville rentre, comme la garde nationale elle-même, dans ce qu'on peut appeler les jeux innocents de la bourgeoisie aux premiers jours de la Restauration. Plus tard, elle deviendra plus affairée, plus

raisonneuse, plus opposante. Pour le moment, elle accepte volontiers la royauté légitime, qui lui apporte la paix et la liberté.

Une autre pièce de circonstance, *le Combat des Montagnes*, folie-vaudeville faite avec Dupin et représentée aux Variétés le 12 juillet 1817, mettait en émoi tout le monde des théâtres, de la presse et des boulevards. Le tumulte, le scandale, l'émeute même venaient cette fois en aide aux auteurs pour appeler l'attention publique. Joignez-y une réunion d'acteurs incomparables : Brunet, Potier, Vernet, Arnal, à ses débuts, simple comparse dans le rôle d'un Suisse, enfin Mlle Flore, la future Atala des *Saltimbanques*.

Un industriel avait eu l'idée de fonder à la barrière des Ternes un nouveau genre de divertissement, les *Montagnes russes*, sorte de dégringolade ou de casse-cou avec des chars glissant sur des coulisses, donnant le plaisir, comme on disait, *de se faire ramasser*. Un roi de Prusse s'y cassa le nez, ayant établi des montagnes dans ses jardins de Potsdam. La fureur de ce divertissement devint telle à Paris, que tous les quartiers eurent leurs montagnes : on vit alors les *Montagnes françaises*, sur l'emplacement du jardin Beaujon, les *Montagnes suisses* à la Chaumière, les *Montagnes illyriennes* au jardin du Delta. Scribe, qui avait déjà traité l'année précédente (1816) le sujet des *Montagnes russes*, le reprit de nouveau et le transforma en *Combat des Montagnes* sous la direction de M. Titan, leur entrepreneur, et devant le tribunal de la Folie, digne de présider ce conflit.

La pièce est moins une action qu'une revue satirique et comique où défilent successivement un certain nombre de personnages, d'inventions ou de questions

du temps. La concurrence des montagnes est le point capital en litige : d'autres viennent s'y ajouter. Nous voyons paraître successivement Jean-le-Blanc, le meunier de Montmartre, réclamant la priorité pour la montagne où tourne son moulin ; avec lui, sa fille Javotte, une langue bien pendue qui engage une querelle en style poissard (encore un vieux reste du vaudeville de Vadé) avec Titan et l'Égyptien ; puis un petit bossu serrurier, ennuyé de toutes ces disputes des montagnes... dont il a plein le dos. Un rôle important par l'éclat dont il resplendit est M. Lantimèche, transformé en Apollon, dieu du jour, l'ennemi déclaré des réverbères et des quinquets, auxquels il prétend substituer un nouveau mode d'éclairage, le gaz hydrogène alors à sa naissance, et très discuté au début comme l'était hier encore l'électricité, sa rivale, qui s'apprête à le détrôner.

De tous les individus mis en scène, le coq, celui qui attire tous les regards et provoque bientôt tous les tumultes, est M. Calicot, le jeune dandy de la *Nouveauté*. Les auteurs attaquaient là un travers du temps. N'ayant plus à craindre la guerre, les commis marchands, et surtout ceux de la nouveauté, plus coquets et plus fringants, affectaient de se donner l'allure militaire d'officiers en demi-solde. On les voyait le dimanche sortir avec des moustaches, une cravate noire, des bottes, des éperons, un œillet rouge à la boutonnière. La moustache, dont il est fort question ici, était restée sous l'Empire un signe particulier aux militaires, interdit aux pékins. Calicot vient donc d'arriver en phaéton avec Hortensia, une danseuse de l'Opéra. Il raconte qu'il a heurté en route la voiture d'un gros colonel :

Ça a manqué d'avoir des suites.... J'ai vu le moment où ça allait compromettre... le vernis de ma voiture.

La Folie. — Ah! vous me rassurez,... car, entre militaires, ça pouvait avoir d'autres suites.

Hortensia. — Mais vous vous trompez, monsieur n'est point militaire et ne l'a jamais été. C'est M. Calicot.

La Folie. — C'est que cette cravate noire,... ces bottes... et surtout ces moustaches.... Excusez, monsieur, je vous prenais pour un brave.

Cette maudite phrase mit le feu aux poudres et la colère au cœur de tous les commis de nouveautés, qui se prétendirent insultés dans la personne de Calicot. Une vaste conjuration s'organisa entre eux pour faire tomber la pièce. Rassemblements, provocations, injures, se renouvelaient chaque soir autour du théâtre et dans la salle; un moment on put croire que la ligue des opposants l'emportait, et que, suivant l'expression maligne d'un acteur, peut-être Arnal : « *Les calicots allaient faire baisser la toile* ». Les facéties et les bons mots se croisaient avec les bravades et les défis. Provoqués en duel par des centaines d'adversaires, les deux auteurs les invitaient à se réunir un dimanche aux Champs-Élysées, sur deux files, pour leur permettre de faire un choix. Nul, bien entendu, ne fut tenté de se trouver au rendez-vous.

Pour en finir, Scribe, avec son humeur conciliante et pacifique, se dit que le vaudeville seul pouvait guérir, comme la lance d'Achille, les blessures que le vaudeville avait faites. Cette heureuse idée lui inspira une nouvelle farce encore plus spirituelle et plus amusante que la première. Au *Combat des Montagnes* il ajouta, sous forme d'épilogue, *le Café des Variétés*, quelque chose d'analogue à la *Critique de l'École des Femmes* dans Molière, en tenant compte, bien entendu, de la différence des genres et des talents.

C'est une œuvre à la fois de riposte et de conciliation, une apologie, un plaidoyer en faveur des libertés du théâtre, et un appel à la paix. L'accusation et la défense y sont tempérées, mitigées avec cet art infini que sait apporter Scribe à mêler les ingrédients les plus divers, accordant la rhubarbe aux uns, le séné aux autres; le tout saupoudré de tant de malice, de gaieté et de traits plaisants, qu'on n'osa plus se fâcher : le rire emporta les rancunes.

De cette terrible guerre il ne resta qu'un mot, appliqué d'une façon nouvelle dans la langue française, celui de *Calicot*, désignant non plus seulement l'étoffe, mais le marchand qui la débite.

Parmi ces explosions de gaieté juvénile qui marquent la première manière de Scribe, il en est une à signaler entre toutes, *l'Ours et le Pacha*, folie-vaudeville en un acte, faite en commun avec Saintine, l'auteur de *Picciola*, et représentée sur le théâtre des Variétés le 10 février 1820. Cette pochade burlesque très applaudie rappelle par plus d'un côté le *Cadet Rousselle Esturgeon* de Désaugiers. Scribe, à cette époque, suit encore la trace des vaudevillistes ses prédécesseurs, en attendant qu'il se fraye une voie nouvelle. Cette farce eut la bonne fortune d'être interprétée par des acteurs comiques de premier ordre : Brunet, Odry, Vernet et Lepeintre. Œuvre invraisemblable d'un bout à l'autre, et de pure fantaisie, d'autant plus amusante peut-être qu'elle n'a pas le sens commun, tout en révélant beaucoup d'esprit.

L'action se passe en Orient, où l'on voudra, entre des personnages imaginaires qui n'ont rien de la réalité de M. Pigeon ou de M. Calicot. Le pacha Schahabaham, souverain absolu et crédule, ce qui

s'est vu dans tous les temps, bon prince à ses heures, mais voulant qu'on l'amuse et qu'on s'amuse à ses fêtes, sous peine d'être empalé ; Maricot, son conseiller intime, premier ministre et imbécile, deux titres qui n'ont rien d'incompatible; Tristapatte, époux de Roxelane, honnête homme et bête, ce qui se voit encore ; Lagingeole, son associé... commerçant... étranger... aux principes, ce qui n'est pas rare non plus ; Roxelane, sultane favorite récemment vendue au pacha par les corsaires ; nous offrent une collection de fantoches drolatiques dont les noms sont restés fameux dans les annales de la Foire moderne. Depuis Jocrisse, Cadet Rousselle et Dumollet, on n'avait pas vu pareil succès de fou rire.

II

Malgré ses nombreux et brillants triomphes sur le terrain de l'ancien vaudeville, Scribe, en homme avisé et prévoyant, arriva un jour à se dire que tout s'use et s'épuise en ce monde ; que cette veine, exploitée depuis Panard jusqu'à Désaugiers et reprise par lui avec tant de bonheur, finirait par se tarir. Il songea donc, avec son esprit chercheur et inventif, à trouver un genre nouveau. Sur ce point, nul ne lui conteste le mérite de l'initiative. « Il est juste de reconnaître, dit Brazier dans son *Histoire des Petits Théâtres*, que, le vaudeville cherchant dès lors à se rapprocher de la comédie, M. Scribe commença à la rue de Chartres cette révolution qu'il a plus tard achevée au boulevard Bonne-Nouvelle [1]. » Elle

1. T. I, p. 288.

s'annonçait par deux œuvres où le progrès vers la comédie devient sensible. *Le Solliciteur* et *les Deux Précepteurs* appartiennent encore au genre du vaudeville, mais du vaudeville mitigé, tempéré de folie et de raison, construit d'une façon plus régulière. Sans doute Schlegel se moque de nous et de Scribe, ou n'a pas le sens commun, lorsqu'il place *le Solliciteur* au-dessus du *Misanthrope* de Molière. C'est là une de ces facéties impertinentes que les critiques allemands les plus distingués se sont permises quelquefois à l'égard de nos grands écrivains. Nous sommes bien certain que Scribe lui-même n'était pas sur ce point de son avis.

Un fait plus sérieux et plus important dans l'histoire du théâtre, c'est que cette pièce du *Solliciteur*, représentée en 1817, fournit à Scribe l'occasion d'imposer au directeur des Variétés de nouvelles conditions qui proportionnaient les droits d'auteur à la recette. Le contrat, passé par Scribe et plus tard étendu à tous ses confrères, fut appelé le *Traité des Panoramas*, en mémoire du lieu où il fut conclu. Combien de traités diplomatiques peuvent se flatter d'avoir été aussi utiles et aussi respectés?

Qu'est-ce donc que cette pièce du *Solliciteur* ? Sans haute visée ni portée morale, son principal mérite est de peindre en riant, sous une forme légère et spirituelle, ce que Théaulon a décrit plus gravement dans *l'Artiste ambitieux* : la manie des sollicitations, la chasse aux places, cette maladie chronique qui revient chez nous au lendemain de tout bouleversement et de toute révolution, sous la Monarchie comme sous la République. La Restauration surtout, après les longs jeûnes de l'émigration, a ses quémandeurs, ses affamés.

Le type du solliciteur est M. Lespérance, le postulant universel, aspirant à tous les emplois vacants, quels qu'ils soient, ayant toujours dans sa poche quatre ou cinq pétitions.

M. Lespérance est convaincu que pour arriver il faut payer de ruse et d'audace. C'est ainsi qu'au lieu de prendre la queue avec le commun des mortels, il est entré résolument par la grande porte et l'escalier du ministre, avec l'aide de son chien Azor, un complice fort utile. Tandis que le factionnaire est occupé à poursuivre le pauvre Azor dans la cour, M. Lespérance gravit les degrés sans mot dire, et arrive au vestibule en conquérant : « Et il y a des musards qui vous disent : « Mais comment donc faites-vous, on vous « trouve partout?... » — L'audace ! Je ne connais que l'audace, moi.... Audacieux et fluet, et l'on arrive à tout. » Le mot est resté comme dicton. Potier excellait, paraît-il, dans ce rôle du solliciteur par escalade.

Les Deux Précepteurs, *ou Asinus asinum fricat*, nous offrent encore une petite ébauche tenant le milieu entre la farce et la comédie. Le type du pédagogue est ancien au théâtre : Cyrano de Bergerac en avait largement usé dans son *Pédant joué* ; Molière lui-même s'est amusé à le crayonner sous les traits de M. Bobinet, le précepteur du jeune comte d'Escarbagnas. M. Cinglant, maître d'école, ancien correcteur, c'est-à-dire fouetteur au collège Mazarin, est un homme à cheval sur les principes, partisan des vieilles méthodes qu'il traduit par un langage expressif, en frappant continuellement d'une main sur l'autre :

« Il n'y a que ça : la sévérité, la sévérité ! Moi, d'abord, dans mon école primaire, je ne connais pas

d'autre système d'éducation. Tel que vous me voyez, j'ai été pendant quinze ans correcteur à Mazarin, et j'ose dire qu'on pouvait reconnaître ceux qui avaient passé par mes mains [1]. »

Fidèle à la tradition, M. Cinglant conseille à son voisin, M. Roberville, un riche propriétaire fort ignorant et fort crédule, de placer auprès de son fils Charles un bon gouverneur rigide, qui le surveille de près, et même habite le château. Charles, grand garçon de dix-huit ans, trouve qu'il en sait assez, et désire compléter son éducation avec sa cousine Élise, en l'épousant le plus tôt possible. Les conseils de M. Cinglant sont peu faits pour le séduire. Mais le vieux fouetteur diplomate, qui comptait travailler pour lui-même, est bientôt furieux d'apprendre que M. Roberville vient de faire venir de Paris un savant de l'Athénée, auquel il donne trois mille francs avec la table et le logement :

> Faire exprès venir de la ville,
> Quelque pédant, quelque imbécile.
> Comme si je n'étais pas là !

Ce prétendu savant est tout simplement un valet, Ledru, qui a pris l'habit et le nom de son maître malade, M. Saint-Ange, et se présente à sa place. Depuis Jodelet et Mascarille, on a vu plus d'une fois les valets jouer le rôle de grands seigneurs : celui de savant semble plus difficile ; cependant, avec de l'aplomb comme Ledru, on en vient à bout.

Tout le comique du rôle va naître ici des pataquès et des confusions perpétuelles qu'amènent chez Ledru

1. Sc. IV.

ses anciennes fonctions de valet et ses nouveaux devoirs de précepteur. Pour comble d'embarras, il est reconnu par Jeannette, nièce de Cinglant, qu'il a jadis courtisée à Paris, et bientôt après par Charles lui-même, qui se rappelle l'avoir vu ailleurs en livrée. La scène où il se présente à M. Roberville sous le nom de Saint-Ange est déjà fort amusante. L'honnête bourgeois se montre enchanté de posséder chez lui un savant illustre.

En même temps, il lui propose de faire connaissance avec le directeur de l'école primaire, M. Cinglant, un homme qui sait le latin à fond :

« Vous allez en découdre, ce sera charmant ! » Ledru est peu pressé d'engager ce pugilat érudit et demande à se reposer un moment. Mais l'inévitable rencontre a lieu. Le dialogue des deux précepteurs aux prises sur la méthode de J.-J. Rousseau, qu'ils n'ont lu ni l'un ni l'autre, justifie le second titre, *Asinus asinum fricat*. Cinglant arrive hargneux, maussade, hérissé, se promettant de malmener cet intrus :

Monsieur est-il pour ou contre le système de Jean-Jacques.

Ledru. (*A part.*) — Ah diable ! Il paraît qu'il faut se prononcer. (*Haut.*) Monsieur, je suis pour... et, au fait, pourquoi pas ?

Cinglant. — J'aurais dû m'en douter. Il n'appartient qu'à un jeune professeur de défendre une doctrine aussi pernicieuse et aussi nuisible.

Ledru. — Pernicieuse, mais je ne vois pas.... Pernicieuse, il faut distinguer.

Cinglant. — Comment, monsieur ?

Ledru. — Que diable ! entendons-nous : il ne s'agit pas ici de se disputer.... Pernicieuse,... je le veux bien, je vous l'accorde.... Mais nuisible... non pas. Partageons ça par la moitié, c'est bien honnête.... Lisez seulement le chapitre de... dans son livre du... où il prouve que... et vous verrez après cela ce qui vous reste à dire.

Charles. — Au fait, il n'y a rien à répondre à cela.

Cinglant. — Rien à répondre !

LEDRU. — Est-ce que vous ne vous rappelez pas le chapitre dont je vous parle? Alors, je vois que vous ne l'avez pas lu.

CINGLANT. (*Fièrement.*) — Apprenez, monsieur, que je n'ai lu aucun de ces messieurs, et que je m'en fais gloire.

Charles, édifié sur le compte de ses deux précepteurs, leur rend justice en disant : « Voilà deux savants de la même force. » Informé par Jeannette de la métamorphose de Ledru, ou plutôt du ci-devant Jasmin en Saint-Ange, il a bientôt fait comprendre à ce maroufle que s'il le tolère plus longtemps à la maison, c'est pour avoir en lui un serviteur docile. A quoi bon, en effet, le renvoyer, pour voir entrer un autre bélître à sa place : « On me donnerait quelque faquin, autant te garder; ainsi, je consens à t'obéir, à condition que tu seras à mes ordres. »

M. Roberville est bien quelque peu étonné de voir le précepteur occupé à brosser l'habit de son élève ; mais Ledru lui explique que ce procédé entre dans son système d'éducation, pour lui apprendre qu'un sage doit être prêt et bon à tout. Le père lui recommande en son absence de maintenir le bon ordre dans la maison. Bientôt après, les paysans et paysannes du voisinage, invités par Charles à venir danser au château, arrivent en foule. Ledru, pour obéir à son élève, se voit obligé de prendre un violon dont il racle tant bien que mal, et Roberville, à sa rentrée, reste stupéfait en face du précepteur monté sur un tonneau et conduisant la danse. Celui-ci essaye d'expliquer la chose. « Dès que j'ai vu que je ne pouvais m'opposer au désordre, je me suis dit : « Au moins je serai là. » Et certainement j'y étais, et j'y suis encore. » Il fait de l'éducation comme d'autres ont fait depuis de la police, de l'ordre avec du désordre.

ROBERVILLE. — Mais enfin, était-ce la position d'un philosophe?

LEDRU. — Comment! A cause de ce tonneau? Que diable! Diogène en avait bien un; la seule différence, c'est qu'il était dedans et que j'étais dessus. Vous voyez même que ma position se trouve en quelque sorte plus élevée que la sienne [1].

Cependant, le métier est devenu pour lui si difficile, grâce aux indiscrétions de Jeannette et aux susceptibilités vertueuses de Cinglant, qu'il finit par y renoncer, et se décide à reprendre sa livrée, plus légère à porter que l'habit de savant. Il épouse Jeannette, la nièce de l'instituteur, qui lui demande avec stupéfaction : « Ah çà! vous n'êtes donc pas un savant? »

LEDRU. — Eh! mon Dieu! pas plus que vous : raison de plus pour entrer dans votre famille.

Charles obtient de son côté la main d'Élise, et prend Ledru à son service. La pièce se termine par un refrain dont *Asinus* est le finale triomphant. C'est encore sous une autre forme la vieille fête de l'Ane qui se renouvelle avec son *Adventavit asinus*, moins les *hihan!* traditionnels.

Jusqu'ici, Scribe s'est surtout montré vaudevilliste : titre qu'il n'a jamais songé à désavouer, même en abordant les régions de la haute comédie. Il y revient de temps à autre, comme à l'une de ses premières et de ses plus chères inclinations. Le jour où il entre à l'Académie, après avoir passé par le sanctuaire de la rue Richelieu, c'est le vaudeville qu'il glorifie dans son discours de réception, réclamant pour lui ce qu'il refuse à la comédie elle-même, l'honneur d'être l'auxiliaire de l'histoire, le miroir et l'écho de la société contemporaine.

1. Sc. XXI.

CHAPITRE XVII

EUGÈNE SCRIBE (*Suite*).

La comédie nouvelle. — Fondation du Gymnase (1820). — Sa fortune. — Le théâtre de Madame. — La salle, le public, les acteurs. — Scribe et Marivaux. — L'amour et le mariage. — La question d'argent.

I

Un champ plus libre et tout neuf allait s'ouvrir pour Scribe. La fondation du Gymnase, par son ami et collaborateur Poirson, lui constituait un véritable fief dramatique dont il posséda bientôt seul la suzeraineté. C'était en 1820 : le nouveau théâtre, destiné à une si brillante fortune, eut les débuts les plus modestes, et se vit exposé dès sa naissance, comme jadis l'Opéra-Comique, aux jalousies de ses voisins. On lui enjoignit d'abord de s'en tenir aux pièces en un acte. Cette contrainte, si tyrannique qu'elle semble, a pu avoir ses bons côtés : elle force l'auteur à resserrer, à condenser, à précipiter son action. Peut-être la rapidité, l'agilité, la prestesse qu'on a remarquées dans les pièces de Scribe tiennent-elles en partie à ce cadre étroit où il fut obligé de se mouvoir. D'autre part, une pièce en un acte est plus facile à risquer, pour l'auteur et pour le directeur, qu'un énorme échafaudage dramatique en cinq actes. Scribe

y viendra plus tard, sans doute, et ne sera pas embarrassé pour remplir ce cadre, dans la haute comédie aussi bien que dans l'opéra. Il a pour cela ses inépuisables ressources de machiniste et de charpentier théâtral. Cependant, quelques-unes de ces petites pièces, telles que *Michel et Christine*, *la Demoiselle à marier*, *la Chanoinesse*, *Simple histoire*, n'en resteront pas moins ses véritables chefs-d'œuvre, les bijoux de son répertoire.

Aux jalousies des rivaux, aux rigueurs de la réglementation viendront se joindre aussi les tracasseries du pouvoir et de la censure. Mais, par un coup de politique habile, Poirson sut placer son théâtre sous le patronage de la jeune duchesse de Berry, flattée de protéger les artistes et les gens de lettres. Le Gymnase prit le titre de *Théâtre de Madame*, tout en gardant une certaine couleur libérale, et réussit à s'assurer ainsi la faveur de la Cour et de la ville. Les censeurs, les ministres eux-mêmes, d'abord maussades, s'inclinèrent devant cette influence princière.

« Scribe, devenu le maître de la place, dit Brazier, attire tout Paris chez M. Poirson, si bien que les spectateurs ne voudront plus que du Scribe, comme en 1650 les libraires ne demandaient que du Saint-Evremond. La haute aristocratie du faubourg Saint-Germain vient, avec la nouvelle patronne du Gymnase, dans sa petite salle incommode; car partout où l'on voit visage de prince, on doit voir figure de courtisan. »

Cependant, ce n'est pas à ce monde privilégié que Scribe destine la plus fine fleur de son esprit : il la garde pour la bourgeoisie d'où il est sorti. Par un contrat en forme, il s'était engagé à réserver au

Gymnase les inépuisables produits de sa veine dramatique : aussi l'a-t-il bientôt rempli, presque à lui seul, tout entier. En abordant, ou plutôt en créant une scène nouvelle, il sentait le besoin de créer en même temps un genre nouveau.

Dans cette petite révolution de la comédie, Scribe n'a pas cru devoir rédiger de manifeste en règle, d'annonce officielle à grand orchestre, comme le faisait Diderot inaugurant au XVIIIe siècle le drame bourgeois, ou Victor Hugo ouvrant plus tard, dans la préface de *Cromwell*, un âge nouveau pour le théâtre. Scribe se contente d'opérer la réforme sans rien dire, laissant au public et à la critique le soin de s'en apercevoir. Avec son bon sens pratique et discret, ennemi de l'étalage, il pense, non sans raison peut-être, que les révolutions les plus sûres et les plus durables sont celles dont on se doute le moins et qu'on subit sans protester. La transformation du vaudeville en comédie nouvelle n'en est pas moins un fait sensible, incontestable. Elle se révèle par des traits significatifs :

1° La structure de la pièce est modifiée : il y a plus de combinaison savante et d'habileté dans la charpente théâtrale. Plus d'ordre et de logique dans la succession des scènes, dans l'action et le dénouement ;

2° La part du couplet se trouve peu à peu réduite et disparaîtra même à la fin. Pourtant, ce couplet revient encore comme un diamant enchâssé dans le dialogue en prose. Scribe construit d'abord sa pièce, puis taille et cisèle à part les vers avec un soin tout spécial. Il les emprunte même parfois à un voisin : ainsi le couplet d'Agathe, dans la seconde scène de *l'Héritière*, lui a été fourni par Casimir Delavigne ;

3° La Muse du nouveau théâtre est une petite muse

aimable, enjouée, souriante, et tant soit peu sentimentale ; plus réservée et plus retenue que la folie du vaudeville, fille de la foire et du carnaval. Dans une pièce de circonstance intitulée *le Boulevard Bonne-Nouvelle* et composée pour l'inauguration du Gymnase (23 novembre 1820), les auteurs, Scribe, Moreau et Ménesville (Scribe étant ici le véritable inspirateur) exposent, sans fracas du reste et sans ostentation, leur modeste projet de réforme dramatique.

La comtesse Chincila. — S'il ne tient qu'à dire mon goût, je demande d'abord, pour ma part, qu'on nous épargne ces éternelles épigrammes contre les maris.

Dujour. — Et surtout contre les femmes.

Enclin aux piquantes malices,
Le vaudeville, enfant gâté,
Prit trop souvent dans ses esquisses
La licence pour la gaieté.
Dans les tableaux que votre main hasarde,
Il ne faut pas, peintre licencieux,
Si vous voulez que la beauté regarde,
La forcer à baisser les yeux[1].

Sans prétendre à une haute élévation morale qui ne serait ni dans ses goûts, ni dans ses moyens, le Gymnase rassure les familles en gardant un certain décorum bourgeois. Il renonce aux crudités grivoises, aux farces épicées de l'ancien vaudeville, tout en invoquant le patronage de *Momus* aussi bien que celui de *Madame*.

Le nouveau genre inauguré par Scribe sera pour le Gymnase ce qu'avait été jadis la comédie de Marivaux pour le Théâtre-Italien, avec l'incomparable Sylvia. L'arlequinade s'était transformée en comédie

1. Sc. iv.

de bon ton; la comédie-vaudeville va subir ici la même métamorphose. Seulement, à la société polie et aristocratique du XVIIIe siècle, à ses grandes dames, à ses gentilshommes du bel air, délicats et raffinés, succède la société démocratique et bourgeoise du XIXe siècle, moins fine, moins déliée, moins subtile, mais ayant plus de rondeur, de naturel, et gardant une large part de cette malice et de cette gaieté gauloise qui a été, à toutes les époques, un patrimoine commun aux grands et aux petits dans notre France. Quoi qu'on ait pu dire et médire du théâtre de Scribe, on ne saurait nier que le goût public, autant que l'art de la composition théâtrale, s'est aiguisé, affiné dans les genres secondaires, à cette école du Gymnase.

La salle nouvelle est un petit temple dédié à la Folie tempérée par la Raison :

Temple charmant,
Qu'édifie
La folie,
Tu fus vraiment
Fait par enchantement.

Improvisé à l'instar des pièces dont il va devenir le berceau, il s'ouvre comme une gracieuse bonbonnière, un peu étroite et incommode sans doute, mais ayant le charme de la fraîcheur et de la jeunesse, avec ses loges, ses balcons, ses frises, ses balustres bordés d'or sur fond blanc, ses banquettes et ses fauteuils garnis de velours rouge, où l'on vient savourer le doux plaisir d'une gaieté sans tapage et d'une émotion sans violence.

Pour comprendre le genre de comédie qui va fleurir au Gymnase et le public qui l'applaudit, il faut se

représenter l'état de la société française à cette époque. Après les fortes secousses de la Révolution, les grandes chevauchées militaires et la catastrophe finale de l'Empire, le monde s'est repris à jouir des douceurs de la paix et de la liberté, dont il a été privé si longtemps. Il se plaît alors dans une sorte d'état moyen, dont il se contente sans porter bien haut ses prétentions ni ses visées : une certaine dose de positivisme se mêle aux souvenirs patriotiques et aux aspirations libérales qui fermentent au fond des âmes. Plus tard on demandera aux hommes politiques, aux littérateurs, aux artistes, des conceptions plus hardies, des horizons plus vastes. Pour le moment, on limite ses exigences.

Scribe, avec sa petite sagesse accommodante qui concilie le devoir et l'intérêt, avec sa belle humeur mêlée de malice et de bon sens, son art merveilleux de saisir les à-propos, répond aux besoins et aux goûts de cette société moyenne dont il s'est fait l'interprète et le moraliste indulgent. Arrivée de la veille aux élégances, à la fortune, à l'influence, et aspirant au pouvoir, où elle montera bientôt avec la branche cadette, elle est heureuse de se retrouver dans ces miniatures, ces marionnettes que l'auteur fait mouvoir à ses yeux. Elle s'écrie avec le Hibou de la fable : « Mes petits sont mignons. » Et ils le sont en effet, mignons, coquets et charmants. La mignardise assaisonnée de raison pratique, d'esprit naturel et d'ironie amusante, sans fiel et sans envie, s'arrangeant du temps présent et riant des gens sans les blesser, est un trait particulier à ce théâtre. La salle, le public, les œuvres, les acteurs, tout est ici dans les mêmes proportions d'harmonie et d'accord parfait.

Si Scribe a eu la bonne fortune de rencontrer au Vaudeville et aux Variétés des acteurs comme Brunet, Vernet, Potier, Arnal, Lepeintre, il n'est pas moins bien servi par le personnel du Gymnase. Parmi les hommes, c'est d'abord Dormeuil, un praticien consommé, le type et le roi des pères nobles, l'homme de la scène et des coulisses, acteur, auteur et régisseur, qui prendra un jour la direction du théâtre du Palais-Royal ; c'est Gontier, le sergent du *Mariage de raison*, ayant passé sur le théâtre du Gymnase par tous les grades, depuis le soldat polonais de *Michel et Christine*, jusqu'au général de *la Chanoinesse* ; c'est Ferville, tour à tour officier supérieur et diplomate ; c'est Numa, c'est Klein, tous deux voués aux rôles plébéiens, dont ils ne sortent guère ; plus tard, ce sera Bouffé, Bressant, Dupuis, Geoffroy, toute une génération nouvelle qui grandira dans cette petite serre chaude du Gymnase. Parmi les femmes, l'adorable Léontine Fay, aussi tendre que spirituelle, encore enfant et déjà fameuse dans *la Petite Sœur*, en attendant qu'elle se révèle entièrement dans l'aimable et généreuse Suzette du *Mariage de raison* ; près d'elle, la gentille Jenny Vertpré, le charmant lutin de *la Chatte métamorphosée en femme* et l'ingénue de la *Demoiselle à marier* ; Mme Théodore, la jeune veuve attitrée de Scribe, l'héroïne de *l'Héritière* et de *la Quarantaine* ; puis une gamine étourdissante de verve et d'entrain, prenant tous les costumes et jouant tous les rôles, celle dont Brazier dira dans son *Histoire des Petits Théâtres* : « Notre siècle aura vu deux grandes choses, Napoléon et Virginie Déjazet. » Plus tard enfin, Mmes Volnys, Allan-Despréaux, Rose Chéri, complètent ce brillant bouquet féminin. Avec de tels

auxiliaires, faut-il s'étonner que Scribe ait maintenu si longtemps son empire et ses moyens de séduction sur le public français?

II

Dans cette revue de la société contemporaine, il nous peint le monde sur la scène à peu près tel qu'il le voit autour de lui. Peut-on dire cependant qu'il soit un peintre réaliste? Oui et non tout à la fois. Poète dramatique avant tout, il voit la fourmilière humaine, de son modeste observatoire du boulevard Bonne-Nouvelle, avec une lorgnette de théâtre, c'est-à-dire avec cette part d'idéal que la perspective scénique ajoute toujours à la réalité. La vulgarité des sentiments et des idées n'arrive jamais chez lui jusqu'à la bassesse et à la grossièreté de l'expression que se permettent certains romanciers ou dramaturges naturalistes de nos jours, sous prétexte d'exactitude. Le public d'alors a des scrupules et des pruderies que l'auteur doit ménager. Telle scène, parfaitement acceptée aujourd'hui par un auditoire aguerri aux hardiesses scabreuses, aurait soulevé des tempêtes. Scribe en fit l'épreuve lui-même dans *le Mariage d'argent*, l'une de ses pièces les plus fortes, à notre avis, et qui ne put cependant triompher de quelques froissements et de quelques atteintes portées à la susceptibilité, aux préventions morales du parterre. Dans *les Malheurs d'un amant heureux*, il n'ose faire reparaître la jeune fille Henriette à la fin de la pièce, après sa faute. *La Chanoinesse* est peut-être ce qu'il a risqué de plus hardi dans ce genre ; mais avec quels ménagements et quel art infini il est arrivé à faire de

ce sombre mélodrame en cinq actes, que lui apportait Francis Cornu, un acte charmant! La chanoinesse disparaît et cède la place à sa nièce Gabrielle, dès que la situation devient pour elle trop délicate en face du terrible Bourgachard, et une lettre vient fort à propos rappeler au général ce que personne n'ose raconter. De nos jours, la victime de *M. Alphonse* est moins gênée pour se montrer, même en présence de sa fille, qui sait tout, et du public, qui pardonne tout.

Scribe a modelé son nouveau théâtre sur cette société égalitaire qui s'est formée depuis 89. A part quelques nuances légères chez les paysans et les gens du peuple, il étend à tous l'uniformité du costume et du langage. Il a commencé par congédier les Mascarille, les Scapin, les Crispin, toute cette valetaille spirituelle et amusante, mais tant soit peu usée, du vieux monde aristocratique : il ne conserve pas davantage les soubrettes maîtresses donnant le ton à la maison, comme les Toinette et les Dorine, ou prenant au besoin le costume de leur maîtresse, comme Lisette, pour la remplacer un moment. Il ramène ses domestiques à l'état réel de la société présente, bien qu'il se soit permis de faire encore de Ledru, dans *les Deux Précepteurs*, le singe du savant, son maître. Il renvoie également l'équipe de la Foire et de la comédie italienne, les Arlequin, les Polichinelle, les Pierrot, les Jocrisse et les Cadet Rousselle, qu'il a trouvés encore en possession du vaudeville.

Les grands seigneurs eux-mêmes, s'il s'en rencontre parfois, tels que le comte de Moréno, le prince Rodolphe ou le baron de Saldorf dans *le Diplomate*, ont généralement déposé l'habit de cérémonie pour

revêtir le frac noir, comme les généraux et barons de l'Empire, qui se permettent tout au plus la redingote à brandebourgs et les bottes à l'écuyère en guise de pantoufles, dernier sacrifice fait à l'esprit du temps. Les grandes dames, de leur côté, ont dépouillé leurs robes à paniers, leurs coiffures poudrées et leurs mouches ; les procureurs, leurs perruques à marteaux ; les médecins et les avocats, leurs robes professionnelles ; les financiers, leurs cannes à bec de corbin : tout ce monde est rentré dans le rang de l'uniformité bourgeoise. La mise en scène y perd en pittoresque et en éclat : aussi reviendra-t-on volontiers aux vieilles modes dans les pièces historiques, où la couleur locale a pris chez nous une importance dont s'inquiétait peu l'ancien théâtre. Mais enfin, l'habit noir, la redingote, le paletot, la veste ou la livrée, en un mot le costume de ville l'emporte sur la scène comme dans le monde.

Le style est à l'avenant de la toilette, et se trouve atteint de la même uniformité. Du maître au valet il n'y a plus grande différence. Malgré cette loi d'égalité, le théâtre, ainsi que le public, a ses préférés, ses privilégiés. Le haut du pavé appartient aux braves, aux vieux généraux rhumatisants, revenus d'Austerlitz, d'Iéna ou de Moscou, élevés à l'école de Cambronne, sacrant, tempêtant, puis s'attendrissant et pleurant, avec le général comte Bourgachard, en face d'un bambin aux cheveux blonds. Après eux viennent les colonels fringants, pimpants, la rosette à la boutonnière, le sourire aux lèvres, courtisant la fille d'un agent de change ou d'un riche négociant pour le bon motif, réalisant l'alliance de la fortune et de la *gloire*, le tout rimant avec *victoire*, sans préju-

dice des *lauriers* et des *guerriers*, des *Français* et des *succès*, consonances usitées dans les couplets d'alors. Enfin le vieux soldat, caporal ou sergent, l'homme de la consigne et du devoir, fidèle à son chef, prêt à s'immoler et sachant obéir et se taire... *sans murmurer*.

A côté de l'armée, qui prime tout, viennent successivement les nouveaux parvenus de la comédie et de la société : le gros industriel électeur et éligible; le financier enrichi par les jeux de bourse, qui le ruinent aussi quelquefois; le propriétaire arrondi par la vente des biens nationaux ; le médecin devenu le confident de la famille, où il supplante le curé ; l'avoué homme du monde, et le notaire galant, remplaçant le procureur et le tabellion du temps passé. L'artiste lui-même ou l'homme de lettres a cessé d'être un de ces bohèmes souffreteux et faméliques tels que les Gilbert, les Malfilâtre et les Chatterton du passé. Il est devenu bourgeois, lui aussi. Émancipé de la tutelle des grands, par le secours de son talent seul, il peut arriver à la fortune en même temps qu'à la gloire, avec l'Olivier du *Mariage d'argent*.

Le paysan, que Scribe n'a pas connu, pratiqué autant que le bourgeois, a cependant aussi sa place dans cette revue sociale avec le Champenoux de *la Marraine* et le Thibaut du *Billet au porteur*. Il nous apparaît tour à tour crédule et défiant, niais et rusé, naïvement égoïste, madré, retors et procédurier, exploitant le citadin, qui est ici plus aisément la dupe et l'ingénu, trompé comme Alexis par les souvenirs bucoliques de Théocrite et de Virgile. La petite pièce intitulée *la Campagne* est déjà une ébauche des *Bons Villageois* de M. Sardou.

On a reproché quelquefois à Scribe d'avoir trop négligé ou dédaigné la classe ouvrière des villes. Sans la flagorner ni l'avilir, ainsi qu'on l'a fait trop souvent de nos jours au théâtre et ailleurs, il lui a fait sa part de cœur et d'esprit, avec ses qualités et ses défauts, dans *le Coiffeur et le Perruquier*, dans *les Grisettes*, dans *le Leicester du Faubourg*, dans *Jeanne et Jeanneton*, ces deux filles du brave Galuchet, type de l'ouvrier parisien, bon, honnête et généreux, réparant les fautes d'une marquise qui a oublié d'élever son enfant.

III

Auprès des silhouettes éphémères et changeantes comme les modes et les temps, il y a le vieux fonds humain éternel, commun à la comédie de tous les siècles. Celui-là se retrouve nécessairement avec les maris et les femmes, les pères et les fils, les mères, les filles et les amants. Le mari est resté longtemps le personnage sacrifié, le souffre-douleur de la comédie. C'est encore le rôle de victime que lui conserve le drame moderne avec *Antony*, *Hernani*, *Chatterton* et tant d'autres : il a le triste privilège d'être tour à tour avare, jaloux, brutal, stupide, défiant ou crédule. Scribe lui a fait une meilleure part, et ne craint pas de lui donner de l'esprit, du cœur, de la clairvoyance et de la malice, attributs réservés jadis aux amants et aux séducteurs. Est-ce à dire qu'il s'est rangé, ainsi qu'on l'a prétendu à tort, du côté d'Arnolphe contre Horace, de Bartholo contre Almaviva, qu'il a supprimé la race des George Dandin? Non. Il se garde bien de renoncer à cette veine comique, qui est d'ailleurs conforme à la nature et à la vérité. Le Jo-

nathas de *la Quarantaine*, le Bonnemain du *Plus beau Jour de la vie*, sont encore d'amusants personnages voués au ridicule. Le général de Torigny lui-même, avec toute sa gloire et ses décorations, n'échappe point au péril de ses soixante-deux hivers luttant contre les dix-huit printemps de sa femme Hortense. Le mari en bonne fortune, donnant des coups de canif au contrat, ladre avec sa femme et prodigue avec ses maîtresses, est puni de ses infidélités sous la figure de M. Van Berg dans *les Grisettes*. Mais enfin, ce type du pauvre mari n'est plus condamné à flotter perpétuellement entre le rôle de dupe avec George Dandin et celui de bourreau avec Barbe-Bleue.

La femme, de son côté, se montre tour à tour aimable, coquette, vaniteuse, dévouée, volage, fidèle, raisonnable ou folle, mais elle n'a point cet amour inné du fruit défendu que lui prêtent volontiers le fabliau goguenard de l'ancien temps et le drame ou le roman moderne. Chez Scribe, on n'a guère chance de rencontrer ni de grandes dames impudiques dans le genre de Léonora ou Diane de Lys, ni des Messalines bourgeoises semblables à Mme Bovary ou à Mme Claude. L'adultère, qui est devenu un des terrains favoris et des sujets de dissertation morale à la mode de nos jours, n'occupe guère de place sur le théâtre de *Madame*, ou bien n'apparaît qu'en vapeur légère, en éventualité possible ou future dans la pénombre de la vie conjugale.

Le père n'est plus le Géronte imbécile de l'ancienne comédie. Il se laisse bien encore câliner, séduire, tromper quelquefois aux caresses et aux histoires qu'on lui débite, mais par persuasion plus encore que

par ruse. Il a aussi la parole grave, sensée, affectueuse, pour faire entendre à son fils et à sa fille la voix de la raison, du sentiment, de l'honneur et de l'intérêt bien placé.

La mère est plus volontiers ambitieuse, intrigante, rêvant la fortune pour sa fille et pour son fils : Mme Locard, dans *la Charge à payer*, a établi ses deux fils, l'un agent de change, l'autre notaire, avec de minces ressources, et leur cherche moins une femme qu'une dot à épouser. Après avoir manqué trois partis par son étourderie brouillonne, elle se rabat sur un quatrième : une fille bossue ornée de 400 000 francs. Aux objections du jeune homme, elle répond : « Et ta charge à payer ! » Scribe n'approuve pas, ne blâme pas : il constate un fait, une situation trop réelle et trop vraie bien souvent.

La belle-mère ou la marâtre, vouée de tout temps à la malédiction, est ici réhabilitée avec la charmante Elisa faisant le bonheur des enfants du premier lit, qui s'apprêtaient à la détester.

La jeune fille se montre successivement ingénue et simplette, avec une petite pointe de sauvagerie et de fierté, comme la *Demoiselle à marier* ; coquette, folâtre et prête à courir les aventures, comme l'Antonine du *Plus beau Jour de la vie* ; douce, modeste et résignée, comme la Suzette du *Mariage de raison* ou la Marie du *Mariage d'inclination.*

Dans ce personnel féminin, la tribu des jeunes veuves est la plus favorisée par Scribe, qui devait lui demander un jour l'aimable compagne de sa vie. A quoi tient cette préférence et cette multiplicité de jeunes veuves dans son théâtre ? Est-il vrai, ainsi qu'on nous l'affirmait naguère, que l'auteur voulait

par là favoriser une artiste d'un grand talent qu'il aimait et estimait beaucoup, Mme Théodore, écartée de plus en plus par son âge des rôles de jeune fille? Ce personnage de la jeune veuve, ayant le double avantage de l'expérience et de la liberté, réunissant en elle les grâces du printemps et les ardeurs de l'été, n'offrait-il pas déjà par lui-même plus d'un attrait?

Quant aux dames du demi-monde, qui, depuis, ont remplacé chez nous les courtisanes de la comédie latine, elles n'existent guère alors et appartiennent surtout à la seconde moitié du siècle. Sans doute, les femmes galantes ne manquent point à Paris, même en haut lieu : mais elles n'ont pas encore envahi la scène où Marguerite Gautier viendra consacrer leur empire sous le nom de *la Dame aux Camélias*. Scribe, si hardi qu'il soit à certains moments, comme dans *la Marraine* et *la Chanoinesse*, ne va guère au delà des *Grisettes*, un petit monde qu'il a entrevu dans sa vie d'étudiant et avec lequel il nous conduit au bal de Tivoli sans que cela tire à conséquence.

IV

L'amour et le mariage sont les deux pivots sur lesquels roule la comédie bourgeoise. Scribe, ayant le don de l'équilibre en tout, dans l'ordonnance de sa vie et de sa fortune, de ses sentiments et de ses idées, communique à ses héros une part de sa prudence et de sa modération. Le Gymnase appartient à la zone tempérée ; aussi le thermomètre des passions n'y est-il pas très élevé. L'amour n'y a point de ces paroxysmes, de ces violences et de ces fureurs qui entraînent les Hernani, les Didier, les Antony et autres héros de

l'école romantique, jusqu'à la folie et même jusqu'au crime. C'est tout d'abord une douce passion, qui a ses misères, ses larmes, ses soupirs, ses sacrifices douloureux, ses effusions tendres et généreuses, mais qui se loge dans de bonnes âmes placides et résignées, plus prêtes encore à souffrir qu'à se révolter : c'est Miss Milner dans *Simple Histoire*, c'est Marie dans *Malvina*, c'est *Robert, ou le Mauvais Sujet*, c'est Édouard, le collégien amoureux de sa marraine, plus innocent dans sa passion que le Chérubin de Beaumarchais.

Le mariage est le complément de l'amour, son véritable objet, selon la loi morale et naturelle. Scribe est trop bien élevé dans les principes de l'orthodoxie bourgeoise pour soutenir le contraire. Néanmoins, il distingue parfaitement l'amour du mariage, et croit que l'un peut exister sans l'autre. La raison mise à la place de la passion, ou bien encore l'intérêt, l'attrait du luxe, des jouissances de la vanité, sont autant de mobiles qui peuvent faire pencher la balance en faveur d'une alliance où le cœur n'entre pour rien.

A propos de ces petits drames de l'amour et du mariage, on a dit de Scribe qu'il était le Marivaux bourgeois du XIXe siècle, plus puissant, plus applaudi, plus universel que ne le fut Marivaux lui-même de son vivant. La comparaison, exacte par certains côtés, est très contestable sous d'autres rapports. Scribe est, si l'on veut, plus fécond, plus varié et plus habile que Marivaux pour l'invention dramatique et pour la conduite de l'intrigue. Chez Marivaux, l'effet est toujours prévu d'avance : on sait parfaitement que le marquis épousera ou n'épousera pas la comtesse : même dans le *Jeu de l'Amour et du Hasard*, on n'éprouve

aucune crainte sérieuse sur l'issue de la partie engagée. Scribe, au contraire, abonde en surprises et en coups de théâtre inattendus : la conclusion est quelquefois un démenti donné au titre de la pièce : ainsi, *le Nouveau Pourceaugnac* est la contre-partie du *Pourceaugnac* de Molière.

Marivaux est très supérieur à Scribe comme psychologue, comme moraliste et comme écrivain. Il se plaît à démêler et à dévider les fils d'une passion ou d'un sentiment complexe, tandis que Scribe court à l'action. Il a plus que lui encore l'art des pointes et des concetti, le style brillanté, semé de paillettes, tel qu'un habit de marquis.

Tous deux abusent de l'esprit qu'ils ont à foison, et qu'ils prêtent trop souvent à leurs personnages, en se substituant à eux. S'il est un point surtout par lequel ils se rapprochent, c'est le chapitre de l'amour et du mariage, le tempérament moyen apporté aux passions, la résignation des amants évincés et trompés, la part faite à l'amour-propre et à l'intérêt. De Marivaux et de Scribe on peut dire que, chez eux, l'amour est de l'égoïsme à deux, bien heureux encore si le partage est égal.

La question d'argent se mêle déjà à celle du mariage dans *le Legs* de Marivaux. Le marquis et Hortense jouent au plus fin, chacun de leur côté, pour échapper aux conséquences d'un testament qui doit coûter à l'un ou à l'autre 200000 francs en cas de dédit, et pour se dispenser d'un mariage qui leur déplaît à tous deux. L'amour est en guerre avec l'argent : mais ils finiront par s'entendre. Ce n'est donc pas Scribe qui a inventé, quoiqu'on l'ait dit assez, ce nouveau dieu de la comédie, l'argent. Il lui a sans

doute un peu trop sacrifié, non pas en avare possédé de sa passion, mais en homme pratique et positif qui unit le bien-être à l'indépendance. Pourquoi aime-t-il à nous montrer l'artiste, l'homme de lettres émancipé de la misère, ayant hôtel et voiture aussi bien que le financier? Parce qu'il y trouve pour lui-même l'application de cette noble devise : « *Inde fortuna et libertas.* »

L'argent, chez lui, est bon enfant, du reste, et vient à point acquitter les dettes de l'amour. Il est rare qu'un mariage ne soit pas couronné par la venue subite de quelque belle dot tombée du ciel sur un brave garçon, comme Frédérick dans *le Plus beau Jour de la vie*, ou sur une jeune veuve touchante, comme Agathe dans *l'Héritière*. De mariage absolument pauvre et sans dot, on peut dire qu'il n'en existe guère ou point chez Scribe. Dans *les Grisettes*, Julien chante les avantages de la pauvreté après avoir reçu 30 000 francs de son patron. L'union de *Michel et Christine* est encore embellie et consacrée par l'argent du colonel.

CHAPITRE XVIII

EUGÈNE SCRIBE (*Suite*).

La question du mariage : son importance dans le théâtre de Scribe. — *Le Foyer du Gymnase.* — *Le Mariage enfantin.* — *La Demoiselle à marier.* — *Le Mariage de raison.* — *Le Mariage d'argent.* — *Malvina, ou le Mariage d'inclination.*

I

Si puissant que soit l'amour, le mariage, qui en est la conséquence ou le prétexte, reste toujours le thème ou le titre favori du théâtre de Scribe, comme il est la grande préoccupation, la clef de voûte de la société bourgeoise, l'objet de ses ambitions, de ses calculs et de ses intrigues. D'ailleurs, cette question occupait déjà Molière, qui, pour sa part, y trouva le tourment de sa vie : elle apparaît sur son théâtre au début avec *les Précieuses*, à la fin avec *les Femmes savantes*. Au XVIIIe siècle, elle offre encore un ample sujet de controverses et de discussions à Destouches, à La Chaussée, à Diderot, et même à Beaumarchais. Scribe n'a donc fait que reprendre, sous une forme nouvelle, un vieux sujet très débattu dans tous les temps. Seulement il a, sur ce point et sur tant d'autres, pris le contre-pied de ses prédécesseurs, et opposé son esprit pratique et positif aux idéologues du théâtre et du roman. *Le Mariage enfantin*, *la Demoi-*

selle à marier, *le Mariage de raison*, *le Mariage d'argent*, *le Mariage d'inclination*, sont des variations diverses du même thème considéré sous des aspects différents, sorte de prisme que l'auteur se plaît à faire tourner devant lui. Un critique du temps se demande si M. Scribe ne va pas devenir l'historiographe breveté de l'amour conjugal et de la *matrimoniomanie*.

La petite salle du Gymnase, comme celle de l'Opéra-Comique, était, par la nature même des pièces qu'on y donnait, le rendez-vous des familles bourgeoises pour la présentation des futurs. Que d'unions ont été résolues, ou tout au moins préparées, dans ce petit sanctuaire dramatique où les émotions sont douces, modérées, où rien ne vient troubler violemment le cœur ni la raison ! Scribe a introduit dans le prologue intitulé *le Foyer du Gymnase* cette plaisante scène entre une mère et sa fille :

ANTONINE. (*Bas à sa mère, en lui montrant un vieux célibataire, M. Durand.*) — Maman, est-ce que c'est le jeune homme ? Il est bien vieux !

MME DE SAINT-ANDRÉ. — Non, mademoiselle.

ANTONINE. — C'est peut-être celui que je vois là-bas avec des favoris !

Maman, que je suis émue !
(*En montrant un autre.*)
Est-ce là ?

MME DE SAINT-ANDRÉ.

Parle plus bas.

ANTONINE.

Ce monsieur de l'entrevue ?

MME DE SAINT-ANDRÉ.

Tais-toi, ne regarde pas,
Surtout ne me quitte pas.

ANTONINE.

Quand on ne sait qui l'on épouse,
Ah! quel tourment et quel ennui!
Et depuis que je suis ici,
En voilà déjà dix ou douze
Que je prends pour mon mari [1].

Avant de traiter à fond la question du mariage, de la pénétrer, de la sonder et de la mettre à nu, dans ses misères comme dans ses douceurs, dans ses rêves comme dans ses tristes réalités, Scribe en a fait une simple amusette pour le public, pour les acteurs, et pour lui-même. *Le Mariage enfantin*, représenté en 1821, est une bluette de circonstance. On cherchait un rôle pour Léontine Fay, une charmante fillette de douze ans, qui venait d'obtenir un grand succès avec sa poupée dans le rôle de la *Petite Sœur*. On désirait la revoir. Elle avait près d'elle une compagne du même âge, si vive, si gentille et d'une allure si crâne qu'on pouvait aisément la transformer en petit garçon. Virginie Déjazet allait débuter dans le rôle d'Octave sous cet habit masculin qu'elle illustra plus tard avec *Gentil Bernard* et *les Premières Armes de Richelieu*. Scribe eut l'idée d'en faire une paire de jeunes fiancés. C'était là une de ces innocentes fantaisies que se permettaient volontiers les peintres et aquarellistes à la fin du XVIIIe siècle, prêtant aux enfants les actes et les costumes des grandes personnes : les petits garçons et les petites filles jouaient au *Monsieur* et à la *Madame*.

A cette berquinade ingénue on peut ajouter, dans le genre simple, *la Demoiselle à marier*, représentée

1. Sc. v.

le 18 janvier 1826. Petite comédie bourgeoise de société et de théâtre tout à la fois, une des plus populaires et des plus amusantes de ce gentil répertoire, une de celles qui bravent encore aujourd'hui les périls de la représentation, dans un salon ou sur la scène, malgré certaines couleurs un peu antiques et fanées, qui ajoutent même à l'intérêt de la reprise. Elle nous ramène, avec la chanson de *M. et Mme Denis*, aux vieilles mœurs et aux vieilles toilettes d'antan, à l'époque où l'on portait des manches à gigot et des robes en étoffe de guingan. Cette demoiselle à marier est devenue depuis grand'mère, nous le savons bien ; mais elle n'en a pas moins de charme. A quoi tient-il? A la vérité de l'observation morale, qui n'a rien de très profond, mais qui saute aux yeux du premier coup ; au naturel, à la vivacité du dialogue, à la simplicité de l'intrigue finement conduite et encore plus habilement dénouée. C'est ici surtout que Scribe peut dire qu'il a mis entre les mains des spectateurs les fils de sa pièce, moins le coup de la fin, qu'il se réserve comme une surprise.

Nous sommes en plein élément bourgeois : M. Dumesnil, receveur de l'enregistrement, bonhomme placide, honnête, discret, régulier, marchant volontiers par compas et par mesure ; Mme Dumesnil, femme d'imagination enthousiaste, enchantée d'elle-même, de sa fille et de ses confitures de groseilles, attendant la visite d'un riche voisin, M. Alphonse de Luceval, un prétendant orné de la particule et de 30 000 livres de rentes, qui sollicite la main de Camille. Toute la maison est en émoi pour le recevoir. M. Dumesnil s'apprête à mettre son jabot, Mme Dumesnil à jouer noblement son rôle de belle-mère, quand arrive l'ami

Ducoudrai, le parrain de Camille, lui offrant un magnifique parti, le fils de M. de Géronville, l'inspecteur de l'enregistrement, une puissance avec laquelle il faut compter. Première cause d'embarras.

Pendant ce temps, Camille, une ingénue restée simple et naturelle, tant soit peu sauvage et fière, vient de la ferme où elle s'est régalée de crème et de pain bis, sans songer au déjeuner. Sa mère l'invite à mettre sa robe rose des grands jours et à préparer sa harpe, sans lui expliquer le motif politique de ces hautes combinaisons. Mais le domestique Baptiste est là pour l'informer de tout et lui apprendre qu'il s'agit de la marier. Il y joint les conseils de son expérience, pour rassurer la jeune fille effrayée à l'idée de se trouver devant un étranger.

Comme disait Madame votre mère, il faut d'abord vous tenir droite, et puis lui faire de petits airs, des mines en dessous, comme font toutes les demoiselles qui veulent devenir des Madames[1].

Le serment qu'il prête de se griser pour la première fois de sa vie le jour du mariage de sa jeune maîtresse, jeté là en passant, est une habile préparation en vue du dénouement.

Cependant M. de Luceval, autrement dit Alphonse, arrive et ne rencontre d'abord pour le recevoir que Ducoudrai, tandis que M. et Mme Dumesnil achèvent leur toilette. Le parrain, assez maussade, a bientôt agacé, par ses questions indiscrètes, le prétendant, qu'il semble vouloir dégoûter de la maison. Enfin, le père et la mère paraissent en grand costume. La sottise de ces bourgeois endimanchés s'excusant de leur

1. Sc. v.

négligé alors qu'ils ont mis leurs plus beaux atours, les empressements maladroits de Mme Dumesnil jetant sa fille à la tête du futur, les éloges hyperboliques qu'elle fait de Camille pour ses talents de ménage et d'agrément et pour la belle tête de Romulus qu'elle a dessinée la veille; enfin ses perpétuels rapprochements entre les goûts du gendre et ceux de sa fille, achèvent d'exaspérer M. de Luceval. Il se refroidit à mesure qu'on essaye de l'échauffer.

L'honnête jeune homme était venu là comptant trouver dans la famille Dumesnil la simplicité, la bonhomie, la rondeur des cœurs bourgeois. Trompé dans son attente, il prend un ton sec, cassant, ironique, et, quand vient l'heure de se mettre à table, il déclare qu'il a déjeuné le matin avec une tasse de lait. « Comme ma fille! » s'écrie encore une fois Mme Dumesnil. Mais l'ami Ducoudrai est d'avis qu'un déjeuner est toujours bon à prendre, et, bien que M. et Mme Dumesnil aient subitement perdu l'appétit, il les entraîne dans la salle à manger, laissant les jeunes gens, qui ont déjeuné, se tenir compagnie.

Le hasard, ou plutôt la nature, se charge de réparer la faute commise par la maladresse des parents. Les deux prétendus, placés en face l'un de l'autre, vont se révéler franchement tels qu'ils sont. Cependant la brouille dure encore et s'envenime tant que le mariage est en question. Camille, froissée des bévues et des imprudences de sa mère autant que du persiflage d'Alphonse, repousse les avances du jeune homme qui essaye de lui presser la main et se fâche comme un dragon de vertu en colère. Alphonse abandonne cette *petite sotte*. Tout est rompu: c'est le moment où tout va se remettre.

M. Dumesnil, sur l'avis de Ducoudrai, écrit à M. de Géronville pour lui annoncer qu'il accepte son offre. En même temps, sans rancune, il prie M. de Luceval de rester à dîner avec eux, non plus à titre de prétendant, mais en ami et voisin, pour être témoin d'une seconde présentation. L'idée peut sembler assez étrange, mais Dumesnil y met tant de cordialité, sa femme tant de franchise aimable, qu'il est difficile d'y résister. Ces bonnes gens reviennent à leur état naturel. Ducoudrai lui-même, ne voyant plus dans Alphonse un rival pour son candidat, se sent pris d'une certaine sympathie, surtout lorsqu'il apprend qu'Alphonse est le neveu d'un de ses anciens camarades de collège : on convient d'aller chasser ensemble.

Alphonse et Camille se revoient à leur tour sous leur véritable aspect, n'ayant plus à s'observer, à se guetter mutuellement, ne prétendant plus à la main l'un de l'autre. La conversation s'engage entre eux, vive, enjouée, comme entre deux âmes faites pour se comprendre. La *petite sotte* est devenue une fine et délicate causeuse, sans prétention ; le railleur dédaigneux un galant homme plein d'abandon et de loyauté. On n'a pu être époux le matin, pour incompatibilité d'humeur : on va devenir camarades, amis et même amants le soir, après s'être expliqués.

Alphonse, pour le coup, est pris, et charge le parrain Ducoudrai de renouveler auprès de M. Dumesnil la demande qu'il avait retirée. Mais comment faire ? La lettre à M. de Géronville est partie, et Dumesnil, en homme d'honneur, refuse de manquer à sa parole. La résistance du père a quelque chose de noble, presque d'héroïque, en face du désespoir d'Alphonse, des larmes de sa fille, des observations

de sa femme et des instances de Ducoudrai lui-même. Tout semble encore une fois perdu. C'est ici que le *Deus ex machina* de Scribe, le hasard, ce puissant collaborateur, vient en aide à l'imprévoyance humaine : Baptiste, qui a juré de s'enivrer le jour du mariage de Camille, n'a point attendu la cérémonie et arrive tout confus, avouant qu'il a oublié d'aller porter la lettre à M. de Géronville. Il se trouve ainsi le sauveur de la famille et se voit comblé de bénédictions auxquelles il ne comprend rien. Le mariage défait se refait, et tout le monde est heureux.

II

Le Mariage de raison [1], appelé par quelques-uns *le Mariage de déraison*, marque une nouvelle évolution du vaudeville vers la comédie de mœurs. Cette pièce, une des plus scabreuses et des plus applaudies de Scribe, une de celles qui lui valurent le plus d'attaques, en dépit et peut-être à cause du grand succès qu'elle obtint, justifie le mot de Beaumarchais : *Métier d'auteur, métier d'oseur*. Cette devise semble avoir été ici celle de Scribe. Nulle part, en effet, il n'a plus résolument rompu avec la tradition romanesque et théâtrale. De temps immémorial, le public et les auteurs se sont mis du parti des amoureux contre les barbons, des fils contre les pères, de la passion contre la raison, de la jeunesse contre l'âge mur. Cette fois, les rôles sont changés. S'il fallait en croire certains critiques du temps, Arnolphe reprendrait l'avantage sur Horace, Bartholo sur Almaviva. La raison jetterait Agnès et

1 18 octobre 1826.

Rosine entre les bras de leurs tuteurs, préférables aux galants damoiseaux du temps jadis. D'après ce système, l'amour et le mariage, en dépit de tous les épithalames, seraient deux choses bien distinctes : l'un tout simplement un petit feu léger, volatil et fugitif, prompt à s'éteindre comme à s'allumer; l'autre un établissement sérieux, réglé par la convenance et l'intérêt, où le cœur pourrait trouver plus tard son compte et l'amour naître de l'habitude et de l'amitié. Sur ce point, écoutez, non plus les discours des jeunes gens affolés par la passion, mais les confidences des gens rassis et mûris par l'expérience : du comte de Brémont, racontant à son fils les tristes conséquences d'un premier mariage d'inclination avec une maîtresse qu'il épousa malgré les avis paternels pour arriver, au bout d'un an, à une demande en séparation. Écoutez les aveux de Mme Pinchon, la fermière, s'étant unie, sans l'aimer, à ce brave Pinchon, qu'elle mène à la baguette et pour qui elle se jetterait maintenant au feu tout en le rabrouant : parce qu'on finit toujours, dit-elle, *par aimer le père de ses enfants*. Observation plus juste et plus vraie, sentiment plus commun qu'on ne l'imagine, dans bien des ménages où l'amour n'est entré qu'après la bénédiction nuptiale.

Mais l'amour n'en a pas moins ses droits sur les âmes généreuses, naïves, que la triste expérience de la vie n'a point encore désenchantées. C'est lui qui, dès l'enfance, a rattaché par une tendre sympathie Édouard et Suzette : celle-ci, jeune orpheline recueillie par Mme de Brémont, élevée par elle, et devenue sa femme de chambre ; Édouard, le fils de la maison, un brillant officier, amoureux volontiers de toutes les femmes, de Suzette plus que de toute autre, et résolu à

l'épouser. La jeune fille a éveillé en même temps, sans le savoir, une vive passion chez un brave sergent à jambe de bois, qui se trouve là fort à propos pour répondre aux desseins de son général, M. de Brémont. Le comte se propose de le substituer à son fils dans le cœur de Suzette. Ce pauvre petit cœur tout neuf, tout ingénu, va se sentir étrangement torturé, martyrisé, partagé entre son amour et les devoirs de la reconnaissance envers ses bienfaiteurs. Malgré son ton paternel et affectueux, M. de Brémont, un enfant de la Révolution, un plébéien de la veille, ennobli par son épée et par l'Empire, n'en partage pas moins les préjugés de la caste à laquelle il appartient désormais. Les convenances sociales l'emportent sur ses propres sentiments, qu'il n'essaye pas de dissimuler.

« Je t'estime, je t'aime, dit-il à Suzette, et je reconnais en toi des qualités et des vertus que je voudrais voir dans la femme de mon fils. Mais je n'ai pas besoin d'ajouter qu'une pareille union est impossible; non parce que je suis noble, ma noblesse date d'hier, et je ne la dois qu'à mon épée; mais je parle pour ton bonheur, pour celui d'Édouard. Il est des convenances qu'on doit respecter, et la société se venge sur ceux qui osent les braver. Si mon fils épousait la femme de chambre de sa mère, dans ce monde où il voudrait t'introduire, l'opinion te repousserait; lui-même s'en apercevrait; c'est dans toi qu'il serait humilié, et bientôt il ne t'aimerait plus; *car l'amour-propre est malheureusement le premier mobile de l'amour*[1]. »

1. L'auteur de l'*Imitation de Jésus-Christ* comprenait tout autrement l'amour lorsqu'il disait : « Il ne se recherche jamais lui-même, car dès qu'on se recherche soi-même, on cesse d'aimer. » (Liv. III, chap. v.)

L'amour ramené ainsi à l'égoïsme peut nous paraître singulièrement amoindri : nous nous plaisons à le supposer plus généreux et plus désintéressé. Mais cette vue de la réalité, cette douloureuse perspective des humiliations à dévorer, de l'abandon possible, n'en sont pas moins des pronostics accablants pour la malheureuse Suzette. Et pourtant elle s'y résignera plutôt que de renoncer à son amour : « Oui, oui, vous avez raison : je serais bien malheureuse ; mais dussé-je l'être plus encore, qu'importe? je serais à lui. » Un mot parti du cœur, dont le comte s'attendrit lui-même : « Je serais à lui ! » C'est ainsi que parle l'amour imprévoyant du lendemain, et ne songeant qu'à la joie présente, sans souci de la peine à venir.

Mais si elle a pu résister aux instances de M. de Brémont, tiendra-t-elle contre une lettre de son ancienne maîtresse, de celle qui n'est plus, et qui lui envoie du fond de la tombe une dernière supplication écrite de sa main, en prévision du jour où se révélerait cette fatale passion? Mme de Brémont elle-même implorant la pitié de Suzette pour elle et pour son fils ! L'âme généreuse de la jeune fille ne peut résister à une telle épreuve. « Monsieur, je suis à vos pieds, ordonnez de moi et de mon sort. » La victime est prête. Mais alors, le prétendu mariage de *raison* va devenir un mariage de *résignation*; ce qui est tout différent. Iphigénie marchant à l'autel ne raisonne pas, et se résigne tout simplement à la mort. D'ailleurs, l'idée de jeter cette jeune fille, dans tout l'éclat de sa fraîcheur et de sa beauté, aux bras d'un invalide de trente-six ans est-elle donc si raisonnable? Brazier ne peut s'empêcher d'en vouloir à Scribe de sacrifier si aisément la pauvre Suzette. Bien qu'il ne soit point

un lettré ni un délicat, mais surtout un praticien de théâtre, sa critique ne manque ici ni de finesse, ni d'esprit, malgré une part d'exagération :

« Que si une pauvre fille se prend de passion pour un homme au-dessus de sa condition, M. Scribe lui dira : « Toi, tu es fille du peuple, tu ne peux prétendre « au fils d'un baron, même d'un baron de l'Empire, « mais si tu consens à n'avoir pas de cœur, on te don- « nera pour mari un invalide manchot ou boiteux, bien « laid, bien vieux : toutefois avec beaucoup d'argent[1]. »

Heureusement, l'invalide dont il s'agit n'est en réalité ni si vieux, ni si laid que semble le dire Brazier : il a une jambe de moins, et ce n'est pas là une quantité négligeable à l'âge où se marie Suzette. Mais, loin de manquer de cœur, celle-ci prouve au contraire qu'elle en a beaucoup en s'immolant à la reconnaissance plus qu'à la raison.

Dans les romans comme au théâtre, on préfère les passions violentes, outrées, sans rémission : on aime plutôt le monde où les rois épousent des bergères, où les reines deviennent amoureuses d'aventuriers et de bandits. Scribe, qui s'est placé aux antipodes du romanesque, peint le monde avec ses tristes réalités, ses préjugés, ses convenances sociales, devant lesquelles il s'incline au lieu de protester.

Il a contre lui, peut-être, les hommes d'imagination, de sentiment, les idéalistes amis du rêve et de l'extase, mais il a pour lui la grosse moyenne des spectateurs, les pères et les mères surtout, charmés de trouver un préservatif et un argument contre les entraînements de la jeunesse; une morale égoïste à l'usage

1. *Histoire des Petits Théâtres*, t. II.

de leurs enfants, d'une portée pratique, applicable aux accidents quotidiens qui peuvent se produire entre les fils de la bourgeoisie et les filles du prolétariat. Le faubourg Saint-Germain est sur ce point d'accord avec la chaussée d'Antin. Scribe a le talent de ménager et de flatter les amours-propres et les intérêts de tous, en parlant au nom du sens commun, du sens pratique et positif, qu'il fait passer de la société contemporaine sur le théâtre. *Les Idées de Madame Aubray* nous transporteront au pôle contraire, cinquante ans plus tard. Mais le monde a marché, du moins en théorie, depuis qu'au règne de la bourgeoisie a succédé celui de la démocratie avec le suffrage universel.

III

L'année suivante, 1827, Scribe, reprenant ce thème du mariage avec plus d'ampleur et de hardiesse, rompant cette fois le cadre étroit du Gymnase et renonçant au couplet pour aborder la haute comédie en cinq actes, composait *le Mariage d'argent*, qu'il portait au Théâtre-Français. Le succès de *Valérie*, dû en partie à Mlle Mars, lui en avait ouvert les portes dès 1822. On était heureux de l'y posséder et de n'avoir plus à craindre sa redoutable concurrence. Cependant l'accueil fait à la nouvelle pièce fut pour l'auteur une amère déception parmi tant de succès éclatants. Les deux premiers actes, lestement enlevés, pleins d'entrain et de gaieté, avaient parfaitement réussi : mais le point noir se montra au troisième acte, et la pièce n'arriva jusqu'à la fin qu'à travers des murmures de désappointement. A quoi tint cet échec inattendu, qui se renouvelait vingt ans plus tard, à

l'époque de la reprise, en 1847? — Théophile Gautier, tout en reconnaissant les mérites dramatiques de l'œuvre : un vrai talent d'observation, des caractères bien tracés, des mots fins et spirituels, se pose aussi cette question : « Que manquait-il au *Mariage d'argent*? Une toute petite chose : le style. » — Est-ce bien la véritable cause de la chute? Nous ne le pensons pas. La pièce de Scribe n'est en somme ni mieux ni plus mal écrite que beaucoup d'autres très applaudies, même au Théâtre-Français. C'est une composition étudiée, méditée avec un soin particulier, en vue de la grande scène à laquelle elle était destinée.

Le type de l'agent de change Dorbeval, un ancien cancre de collège devenu un personnage important par ses écus qu'il a fait travailler; financier médiocre et joueur heureux, se croyant naïvement beaucoup de mérite et même beaucoup d'esprit... naturel, comme il dit ; n'ayant jamais rien appris et faisant le bon mot, en prenant soin de le souligner, est dans son genre un rôle très amusant. L'artiste Olivier, en train d'arriver à la fortune et à la gloire, avec sa modestie, sa candeur, son désintéressement poussé jusqu'à l'héroïsme et presque jusqu'à la duperie, semble fait pour conquérir toutes les sympathies. Mme de Brienne, un autre cœur généreux, qui s'est résignée à épouser un vieux mari, le comte de Brienne, pour sauver l'honneur de son père, et qui est prête encore à sacrifier sa fortune pour tirer d'embarras un ancien amant indigne d'elle, dépasse, on peut le dire, la mesure des héroïnes de comédie.

Mais il est d'autres figures moins sympathiques, d'autres points scabreux et délicats. C'est là que va se trouver l'écueil. Les confidences de Mme Dorbeval,

une vertu chancelante qui a rencontré dans le mariage la fortune qu'elle n'avait pas, mais non l'affection et le bonheur que son mari n'a pas su lui donner ; les hésitations perpétuelles de Poligni, flottant entre ses scrupules de conscience et les excitations de sa vanité, entre les souvenirs d'une passion sincère pour Mme de Brienne et l'appât d'une dot de 500 000 francs que lui apporte Hermance, la pupille et la cousine de Dorbeval, bien qu'il ne l'aime point et n'en soit point aimé ; le sacrifice outré de Mme de Brienne, offrant de se dépouiller de 800 000 livres, qui lui tombent du ciel comme veuve d'émigré, pour libérer de ses dettes et de ses engagements un amant qu'elle méprise, et réservant à l'honnête Olivier sa main sans dot; le mariage final de Poligni avec Hermance, qu'il épouse en jouant une fausse gaieté et une fausse passion ; enfin toutes les tergiversations, les embarras d'un dénouement qui ne satisfait personne et dont Scribe lui-même n'a jamais été content, expliquent, mieux que la faiblesse du style, l'échec d'une œuvre où l'auteur avait dépensé en pure perte toutes les ressources d'un talent si ingénieux et si fécond.

Le critique d'alors au *Journal des Débats*, très sympathique du reste à Scribe (ce n'était pas encore J. Janin), après avoir relevé quelques-uns des vices de la pièce, termine ainsi : « Ce n'est pas le talent, mais le sujet qui semble ici en défaut. » — On répondra, je le sais bien, que le choix du sujet est déjà une part et un attribut du talent : mais l'auteur avait tellement l'habitude de jouer avec les difficultés qu'il crut pouvoir tout oser. Il put reconnaître, cette fois, que le talent ne suffit pas pour sauver certaines situations impossibles ou mal présentées.

IV

Néanmoins, sans se laisser décourager par cet insuccès, Scribe revenait encore à cette question du mariage : mais cette fois il rentrait dans l'arche, c'est-à-dire dans son cher Gymnase, où les vents étaient plus cléments et les orages moins à redouter. *Malvina, ou le Mariage d'inclination*[1], nous offre un exemple de la comédie-vaudeville tournant au mélodrame. Nous avons dit du *Mariage de raison* qu'on devrait l'appeler plutôt un mariage de *résignation* ; nous dirons de même ici que le prétendu *Mariage d'inclination* serait mieux nommé *Mariage de contrebande*. Conclu dans l'ombre, en cachette, à l'insu de la famille, entre une jeune fille romanesque et un malhonnête homme qui s'est affublé d'un faux titre et d'un faux nom, se posant en victime de la fortune quand il ne l'est que de son orgueil, de ses folles dépenses et de son défaut de conduite, un tel mariage est justiciable, sinon des tribunaux, au moins du mépris public.

Ce Barantin, fils d'un confiseur, qui, reniant le nom de son père, s'est octroyé une particule aristocratique, est un effronté hypocrite, sans entrain, sans gaieté, bien inférieur de toute façon à ce *Philibert le mauvais sujet*, qui nous a si fort divertis avec Picard, et que Scribe reprendra moins heureusement pour le marier.

Malvina, que son père, l'honnête bourgeois Dubreuil, a fait passer jadis en Angleterre pour la soustraire aux périls de l'invasion en 1814, est un produit de l'éducation anglaise : froide, hautaine, dédaigneuse,

1. 8 décembre 1828.

se contentant de serrer la main de son cousin Arved, au lieu de l'embrasser cordialement à la française ; sorte d'amazone bizarre et sauvage, se plaisant à franchir les barrières avec son cheval ainsi qu'elle a sauté par-dessus les convenances et les droits de l'autorité paternelle pour donner secrètement sa foi à Barantin l'aventurier.

A ce type de la *virago* fantasque et quinteuse, aigrie sans doute par l'irrégularité de sa position, Scribe oppose le caractère de Marie, l'orpheline pauvre, nature patiente et douce, modeste et réservée, couvant dans son âme une passion secrète pour son cousin Arved, qu'elle finira par épouser après bien des émotions et des larmes contenues.

Arved, le véritable héros de la pièce, est un de ces jeunes officiers de l'Empire qui ont remplacé les preux des anciens temps, les Tristan, les Lancelot des romans de chevalerie, redresseurs de torts, vengeurs et justiciers, conquérants des cœurs et des villes, subjuguant le monde par leur courage et leur grandeur d'âme. De la dernière campagne de France, de Montmirail, de Brienne et de Champaubert, dont les noms reviennent dans sa bouche comme un écho patriotique, il a rapporté, tout jeune encore, les épaulettes de général et le titre de comte. Homme de sacrifice et de dévouement, prêt à s'immoler sur le terrain de la famille ou sur le champ de bataille, après avoir reçu les confidences de Malvina, c'est lui qui arrache au vieux père irrité, à l'honnête et trop confiant Dubreuil, le pardon de la fille coupable et de son triste séducteur.

Le bonhomme Dubreuil, semblable au Chrémès de la comédie antique, élevant la voix à la fin de la pièce,

se charge d'en faire ressortir la moralité sur un ton quelque peu prudhommesque.

O jeunesse imprudente ! quand vos parents, quand un père *lui-même*, malgré toutes les recherches, toutes les précautions, tous les soins de la tendresse la plus vive, peut se tromper sur le choix d'un gendre, vous, n'écoutant que les rêves de votre imagination, vous jouez ainsi au hasard votre bonheur et l'espoir de votre vie entière[1] !

Quoique Scribe n'en abuse point, il lui arrive aussi de prêcher quelquefois, comme le feront volontiers après lui Octave Feuillet et Alexandre Dumas fils. Ce petit sermon, s'il faut en croire l'auteur, produisit son effet immédiat. Peu de jours après la première représentation, il recevait une lettre de remerciements d'une jeune fille, lui avouant que l'exemple de Malvina et les paroles de Dubreuil l'avaient sauvée de l'abîme au moment même où elle allait se laisser enlever le lendemain. De tous les succès, on peut dire que celui-ci fut le plus flatteur pour l'écrivain : cette victoire était encore préférable à celle qu'il avait remportée jadis sur les Calicots, en les décidant à ne plus porter d'éperons ni d'œillets rouges à leur boutonnière. Sa bonne fée du Gymnase, toujours propice, lui ramena la faveur publique, et les applaudissements qui accueillirent *Malvina* le consolèrent des mésaventures du *Mariage d'argent*.

Maintenant, est-ce à dire que Scribe condamne absolument en principe, ainsi qu'on l'a prétendu et que l'a dit Th. Gautier, le mariage d'inclination? Non : la preuve, c'est qu'Arved, en épousant Marie, fait un mariage d'inclination ; c'est que Scribe lui-

1. Acte II, sc. x.

même en fit autant, lorsqu'il offrit sa main à une femme plus distinguée par l'esprit et par le cœur que par la fortune. Ne voyons donc pas en lui seulement l'homme du louis d'or ou du gros sou. Le positivisme bourgeois qui domine dans son théâtre, reflet de la société d'alors, n'exclura donc ni le désintéressement, ni la générosité de ses œuvres dramatiques, pas plus que de sa vie si honorable et si bien remplie.

CHAPITRE XIX

EUGÈNE SCRIBE (*Suite*).

Comédie-vaudeville politique. — *Le Diplomate*. — *La Manie des places*. — *Avant*, *Pendant et Après*.

I

Bien que Scribe ne s'occupe guère personnellement de politique, bien qu'il n'en partage ni les passions, ni les convictions fortes et arrêtées, qu'il n'ait jamais été l'homme d'une coterie ou d'un parti, il a compris de bonne heure qu'il y avait là, pour le poète comique, un champ fertile d'observation, de fine critique et de satire. L'asile pacifique du Gymnase, placé sous la protection de *Madame*, était tenu plus qu'un autre à la discrétion, à la mesure; et Scribe associait aux hardiesses du dramaturge la prudence du tacticien, jaloux avant tout de ne pas compromettre son succès.

Comme pour la question du mariage, il débute par une pièce inoffensive, *le Diplomate* [1], d'une allure vive et enjouée; comédie ou parodie du grand monde, dans lequel figurent des princes et des ambassadeurs, sans prétention du reste, ni solennité. Nous sommes ici dans les coulisses de la politique étrangère, au sein d'une petite cour d'Allemagne qui peut

1. 23 octobre 1827.

tenir dans l'espace étroit du Gymnase. Ce sujet du *Diplomate* avait été cédé à Scribe par Casimir Delavigne, qui lui empruntait en retour le canevas de *la Princesse Aurélie*. *Le Diplomate* réussit, et *la Princesse* échoua devant le public : nous verrons plus tard comment et pourquoi.

Après tant de révolutions dont il a été témoin, tant de surprises, de chutes et de bouleversements, de retours soudains de la fortune, Scribe est devenu sceptique à l'égard des savantes combinaisons de la politique, et surtout de la diplomatie, science conjecturale à ses yeux. Il a vu les plus grands maîtres du genre, les plus fins joueurs, les plus habiles et les moins scrupuleux, les Talleyrand, les Metternich, les Fouché, déçus dans leurs prévisions, et il se moque un peu de leur science, comme il se moquait de celle des *Deux Précepteurs* :

C'est le hasard
Que l'on doit invoquer sans cesse.
Qui, d'un poltron fait un César ?
Qui, d'un valet fait un richard ?
Qui, d'un héros fait les prouesses ?
Et qui parfois fait des Lucrèces ?
C'est le hasard.

Figaro, le grand maître de l'intrigue, ne disait-il pas déjà en s'adressant à Suzanne : « Le hasard a mieux fait que nous tous... »

Scribe, l'héritier de Beaumarchais, sinon pour le style, au moins pour l'entente et la conduite de l'intrigue, est de ceux qui croient avant tout à l'empire des circonstances. C'est pourquoi elles jouent un rôle si décisif dans son théâtre, où il peint moins encore des caractères que des situations. Les petites causes

produisant les grands effets forment déjà le fond de son système. Il y reviendra plus amplement dans *le Verre d'eau.*

II

La Manie des places, ou la Folie du siècle [1], qui semble nous ramener un peu au sujet du *Solliciteur*, était un coup plus direct encore à l'adresse des politiciens affamés de pouvoir et des quémandeurs attachés à leurs pas. On crut y voir d'abord une attaque contre le nouveau ministère Martignac, dont les idées libérales devaient être cependant sympathiques à l'auteur, comme elles l'étaient au public ; mais ce n'était là qu'un malentendu. Le ministre leva l'interdit, et plus tard, tombé du pouvoir, il fit jouer et joua en personne à la campagne la pièce incriminée. C'était se montrer homme d'esprit et bon politique.

Le régime parlementaire récemment introduit en France avait amené avec lui de nouveaux travers et de nouvelles maladies mentales et morales. C'est ainsi que le chagrin d'une élection manquée et d'une ambition rentrée a rendu fou M. de Berlac (un nom voisin de berlue), honnête et excellent homme, possédé de la manie des grandeurs. Pour se consoler de son échec électoral et d'une autre déception au Conseil d'État, où une coquille d'imprimeur l'avait fait entrer un beau matin, et d'où un erratum l'a fait sortir le lendemain, il se décerne des titres, des croix, des honneurs à discrétion. Il signe même « Mon Excellence ». N'aspirant qu'à faire des heureux, il distribue des places aux autres comme il se les adjuge

1. 19 juin 1828.

à lui-même. Du reste, ministre intègre, libéral, désintéressé, ayant les meilleures intentions, poussant l'amour des économies jusqu'à supprimer ses propres appointements.

La scène de la déception où s'écroulent toutes les espérances, quand M. de Berlac, s'étant rendu au ministère, trouve la place occupée par un autre, est d'un effet comique. Le ministre déchu, habitué à ces accidents, en a pris philosophiquement son parti; mais il se voit exposé aux récriminations et aux reproches de ses ci-devant protégés.

M. de Berlac. — Vous êtes mécontents? pourquoi cela? Je ne le suis pas, moi, parce que je suis philosophe, c'est-à-dire destitué.

Tous. — Destitué!

M. de Berlac. — Oui, mes enfants, j'ai été nommé, j'ai été ministre vingt-quatre heures, je ne le suis plus : cela peut arriver à tout le monde.

M. Dufour. — Et ceux que vous avez nommés? Ceux que vous avez placés?

M. de Berlac. — Rassurez-vous; ils partagent mon sort, ils partent avec moi[1].

III

Scribe, à mesure qu'il sent croître ses forces et sa popularité, va s'enhardissant de plus en plus, étendant, développant le cadre de sa comédie bourgeoise. Si Malvina nous a conduits sur la frontière du mélodrame, *Avant*, *Pendant et Après*, sous le titre d'*Esquisses historiques en trois parties*, frayent la voie à la comédie politique[2]. Et cela à quel moment? A l'heure où les idées libérales fermentent plus que jamais dans toutes les têtes échauffées par les pamphlets de Paul-Louis

1. Sc. XVII.
2. 28 juin 1828.

Courier, par les chansons de Béranger, par les satires de Barthélemy, par la chute de Villèle et l'avènement du ministère Martignac.

Les passions du jour allaient transformer en champ de bataille ce paisible Eldorado du Gymnase, où l'on se contentait jadis des joies pures de *Simple histoire* et des innocentes gaietés de *la Demoiselle à marier*. Les deux mondes, celui de l'ancien régime et celui de la France nouvelle, se trouvaient aux prises sur le théâtre ainsi qu'ils l'étaient déjà à la Chambre des députés et dans la société contemporaine.

La pièce, représentant les trois époques de 1789, de 1793 et de 1825, arrivait bondée, comme une couleuvrine, de souvenirs irritants, d'allusions, de bons mots et de couplets à l'emporte-pièce : c'était une mitraille de feux roulants sur la scène, de bravos au parterre. « Scribe et Rougemont, nous dit Brazier, s'étaient surpassés, et avaient fait assaut d'esprit. » La tempête fut bien autre encore qu'au *Combat des Montagnes*. La patronne du lieu, la duchesse de Berry, s'effraya de voir son théâtre privilégié devenir un foyer de révolution, et ne cacha pas sa mauvaise humeur, menaçant de retirer sa protection et son nom à des ingrats. Le directeur et les auteurs protestèrent de leur innocence et promirent de ne pas recommencer, mais en attendant continuèrent à recueillir, avec les bravos, les brillantes recettes que leur apportait chaque soir la foule assiégeant les portes du théâtre.

Cette nouvelle œuvre de Scribe, si lucrative et si applaudie, offrait plus d'une analogie avec une pièce de Picard dont nous avons parlé jadis : *le Passé, le Présent et l'Avenir*, comédie politique faite au milieu

des orages de la Révolution[1]. La division est la même et les trois époques à peu près identiques. Dans cette espèce de trilogie, Scribe avait tenté un mariage des genres, intitulant le premier acte *Comédie*, le second *Drame*, le troisième *Vaudeville*.

On se rappelle la scène où le vieux paysan Deschamps est amené devant le marquis pour avoir tué un lapin qui mangeait sa récolte. Le fils de Deschamps, valet du marquis, aussi dépravé que ses maîtres, propose d'arranger l'affaire, en offrant sa propre sœur comme rançon, malgré les protestations du vieux père indigné. L'amant de la jeune fille est envoyé au régiment, pour laisser la place libre au grand seigneur.

Dans la pièce de Scribe, il s'agit également d'une jeune femme, Julie, mariée depuis trois jours au coiffeur Gérard, et courtisée par le marquis de Surgy, qui se prépare à l'enlever malgré elle. Là aussi, pour supprimer l'obstacle, on a eu soin d'écarter Raymond, frère de Julie : on l'a enrôlé par force et par ruse en abusant de sa crédulité. En même temps, le vicomte de la Morlière, un complaisant du marquis, a projeté de faire arrêter le mari. Contre cet abominable complot se dresse heureusement un homme de cœur, le chevalier de Surgy, un cadet de famille, un libre penseur ami des philosophes et des idées nouvelles, qui arrive fort à propos pour sauver l'honneur de la noblesse et celui de la jeune femme qu'il aime et prend sous sa protection. Ce chevalier est le personnage sympathique et le héros de la pièce : il est le représentant du libéralisme et du progrès, foulant aux

1. Voir *la Comédie au* XVIIIe *siècle*, chap. XXXI.

pieds les vieux préjugés, dont il se moque, ayant sur le service militaire, sur l'égalité, tous les principes que va proclamer la *Déclaration des Droits de l'homme*.

Le second acte nous transporte au temps de la Terreur en 1793. Nous retrouvons Julie et son mari Gérard, établi coiffeur à Paris, bon patriote, entraîné comme tant d'autres dans le mouvement de la Révolution ; mais bientôt, indigné des excès et des crimes dont il a été témoin, il s'est fait le protecteur des honnêtes gens proscrits et persécutés, tout en gardant sa carmagnole, utile préservatif aux yeux des sans-culottes et des *purs* impitoyables. C'est ainsi qu'il va devenir le sauveur du marquis et du chevalier, tous deux inscrits sur la liste des suspects.

Bien que les menaces de mort, le bruit des tambours, l'invasion des patrouilles fouillant les maisons, semblent justifier le titre de drame donné à cette partie de la pièce, le comique y conserve aussi sa place, grâce au personnage du citoyen Caracalla, cordonnier et conseiller municipal du temps, qui ne sait ni lire ni écrire, mais ne s'en intitule pas moins *Avocat du peuple*, émaillant son éloquence de cuirs euphoniques dont il paraît enchanté. Il est de la même famille que le *Chaudronnier homme d'État* mis jadis en scène par Étienne. Plus bête que méchant, il a l'infatuation naïve qu'inspire parfois aux ignorants et aux imbéciles la possession du pouvoir ou de la fortune égarés sur leur tête.

Il faut cependant ne pas trop s'en plaindre quand ils sont capables, par sottise ou par vanité, de commettre une bonne action, même sans le savoir. Caracalla, chargé d'arrêter le marquis et le chevalier de

Surgy, les préserve l'un et l'autre en croyant tout simplement obliger deux parents du coiffeur Gérard venus à Paris pour leurs affaires. Il en sera récompensé plus tard.

Auprès de lui, un autre type plus odieux est l'ancien intendant des Surgy, qui s'est enrichi de leurs dépouilles, le procureur Goberville, dit Sénèque, acharné à leur poursuite avec toute la haine que porte à ses maîtres un serviteur infidèle.

Au troisième acte, trente ans et plus se sont écoulés : nous sommes à Paris, dans l'hôtel du comte et général de Surgy, où nous revoyons le ci-devant Caracalla, ayant repris son nom de Morin. Cette illustre épave du conseil municipal est venue échouer dans une loge de concierge, où il raconte au jeune avocat Dorneval, son collègue, comment il a tout perdu z'à la Révolution, et qu'il a z'été compromis pour avoir sauvé des nobles, et fait z'évader une famille entière. Morin, l'ancien sans-culotte, est devenu réactionnaire sur ses vieux jours, et s'indigne que son petit-fils aille à l'école et en sache plus long que son grand-père, qui n'a jamais su lire ni écrire. D'accord avec le concierge de la vieille marquise, le suisse du n° 9, il juge l'instruction dangereuse et bonne à donner de mauvaises idées.

Bien des événements se sont accomplis depuis le deuxième acte. Le chevalier, enrôlé volontaire sous les drapeaux de la République et de l'Empire, est devenu général, et a épousé Julie. Le marquis de Surgy est mort à Wagram sur le champ de bataille, Gérard à Austerlitz; tous ont pris part à cette grande épopée impériale dont le souvenir est devenu plus populaire sous la Restauration qu'il ne l'était

jadis pour les contemporains. Quant au vicomte, disparu pendant le deuxième acte, il revient ici comme un Épiménide après quarante ans d'absence, ayant accompagné Lapeyrouse et étant demeuré, avec trois autres compagnons, enfermé dans une île au milieu des glaces.

Rentré de la veille à Paris, il se trouve subitement en face d'une ville et d'une société qu'il ne comprend pas. Il est tout étonné de ne plus revoir l'enclos des Capucines, où s'est ouverte, depuis, la rue de la Paix ; il se demande ce que signifie cette interminable série d'arcades et de maisons le long du jardin des Tuileries, formant la nouvelle rue de Rivoli. Il apprend avec stupéfaction que les armées françaises sont allées en son absence se promener à Vienne, à Berlin, à Moscou ; il n'entend rien à ces noms de Wagram, d'Austerlitz, qui viennent frapper son oreille pour la première fois, et refuse d'admettre qu'il lui faudra payer l'impôt à l'exemple d'un simple bourgeois. Une chose surtout le scandalise, c'est que le général comte de Surgy ait pu épouser Julie, la femme de Gérard le coiffeur.

Je ne puis supporter de pareilles mésalliances, s'écrie-t-il, et j'en rougis d'indignation : un Surgy s'allier à une famille....

Le général. — Aussi illustre que la vôtre, mon cher ; quand on est la sœur d'un maréchal de France.... »

Son étonnement redouble en apprenant que ce petit Raymond, enrôlé par lui de force, a fait son chemin dans l'armée :

Mais ce Raymond dont votre esprit se raille,
Et qui partit son paquet sur le dos,
Lui qui jadis, au quai de la Ferraille,
Fut, grâce à vous, rangé sous nos drapeaux

Et malgré lui forcé d'être un héros,
Et bientôt prit sa gloire en patience ;
Et de soldat, mon beau-frère Raymond
S'est trouvé prince et maréchal de France.

LE VICOMTE.

Et de quel droit ?

LE GÉNÉRAL.

Par le droit du canon[1].

Le vicomte croit rêver ou lire *les Mille et une Nuits*. N'est-ce point, en effet, une histoire merveilleuse que celle de ces glorieux parvenus de la démocratie qui, dans l'espace d'un quart de siècle, sont venus prendre la place des anciennes familles à la tête de nos armées et s'asseoir, auprès d'elles, aux plus hautes fonctions de l'État? Il y avait là de quoi scandaliser et confondre tous les vieux émigrés rétrogrades, tous les Épiménides qui avaient dormi pendant qu'une société nouvelle se constituait sur les ruines de l'ancien monde. On devine quels vivats enthousiastes saluaient ces couplets qui rappelaient les noms populaires des Ney, des Murat, des Lannes, des Soult, tous partis simples soldats, souvenirs d'autant plus chers à l'heure où, par une mesure maladroite, Charles X venait de mettre à la retraite cent soixante-sept officiers généraux de la République et de l'Empire.

Scribe touchait au vif la fibre patriotique de son auditoire : en même temps, il rapprochait habilement les deux noblesses dans la personne du général de Surgy, petit-fils des croisés, chevalier par sa naissance, et comte de fraîche date, par le droit du canon. Aux

1. Acte III, sc. v.

étroitesses et aux entêtements du vicomte, il oppose le libéralisme du général acceptant franchement le monde moderne tel qu'il est, fondé sur la justice et l'égalité. Celui-ci ne croit pas déroger en augmentant sa fortune par le commerce et l'industrie, en fondant des fabriques et des manufactures, et ne reconnaissant d'autre aristocratie que celle de l'intelligence et de la valeur personnelle. La noblesse, à ses yeux, s'est démocratisée aussi bien que la fortune :

Sans préjugé, chacun exerce
Son industrie et ses talents ;
Nos vicomtes font le commerce,
Nos chevaliers sont fabricants.
Et dans ce siècle où l'on respecte
Le mérite avec ou sans nom,
Un marquis est mon architecte,
Et mon médecin est baron[1].

Des gens qui n'étaient *pas nés*, comme on disait autrefois, ennoblis par l'art, par la science, voire par l'industrie et la finance, s'appelleront le baron Gros, le baron Larrey, le baron Thénard, le baron Louis. L'amour-propre bourgeois trouvait son compte à cette glorification de tous les mérites, dont la vieille royauté elle-même sentait le besoin de s'entourer.

Pour se faire pardonner en haut lieu les hardiesses d'une œuvre entachée d'un libéralisme si militant, Scribe termine par ces mots de Louis XVIII qu'il place dans la bouche du général : « *Union et oubli !* » L'esprit conciliant de l'auteur apparaissait encore une fois dans toute sa franchise et son habileté, mais bien des gens lui prêtaient une pensée de derrière, et supposaient que sa pièce devait faire moins de plaisir

1. Acte III, sc. III.

aux Tuileries qu'au Palais-Royal. Après la Révolution de 1830, le *Théâtre de Madame*, redevenu théâtre du Gymnase, inaugurait une ère nouvelle en célébrant le retour du drapeau tricolore et la Charte-Vérité. Ici, nous entrons dans la troisième phase de la carrière dramatique de Scribe : mais avant d'y arriver, il nous faut achever l'histoire de la comédie sous la Restauration. Le premier nom qui se présente à nous est celui d'un camarade, d'un ami, d'un frère d'armes, uni à Scribe par la communauté des idées et des sentiments, poète bourgeois comme lui, libéral et modéré : nous avons nommé Casimir Delavigne.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

La comédie dans la première moitié du XIXe siècle. — Trois périodes : l'Empire, la Restauration, la Monarchie de Juillet. — L'histoire et le théâtre : leur correspondance..... 1

CHAPITRE I

NÉPOMUCÈNE LEMERCIER (1771-1840).

Son caractère et son talent multiple et vagabond. — Ses débuts dans la comédie : *Le Tartufe révolutionnaire*. — *Pinto* et la comédie historique..... 24

CHAPITRE II

NÉPOMUCÈNE LEMERCIER (*Suite*).

L'Ostracisme, ou la Comédie athénienne. — Plaute, ou la Comédie latine. — Christophe Colomb. — Le Complot de famille. — Le Corrupteur. — Caïn, ou le Premier Meurtre. 44

CHAPITRE III

PICARD (1769-1828).

Sa vocation comique. — Nature et forme de son talent. — Ses débuts. — *Médiocre et Rampant*. — *Le Collatéral, ou la Diligence à Joigny*..... 57

CHAPITRE IV

PICARD (*Suite*).

La Petite Ville. — Duhautcours. — Les Marionnettes. — Les Ricochets..... 76

CHAPITRE V

PICARD (*Suite*).

Les Capitulations de conscience. — La Vieille Tante, ou les Collatéraux. — Les Deux Philibert..... 102

CHAPITRE VI

ALEXANDRE DUVAL (1760-1838).

Sa vie et son caractère. — Ses préfaces. — *Les Suspects. — Les Héritiers. — La Jeunesse de Richelieu. — La Jeunesse de Henri V.* — Dernières comédies de Duval. — Guerre au Romantisme..... 117

CHAPITRE VII

ÉTIENNE (1777-1845).

Son rôle et sa fortune littéraire et politique. — Premiers essais dramatiques : *Le Chaudronnier homme d'État* (1800). — *Le Pacha de Suresnes* (1802). — *La Petite École des Pères* (1802). — *La Jeune Femme colère* (1804). — *Brueys et Palaprat* (1807)..... 139

CHAPITRE VIII

ÉTIENNE (*Suite*).

Les Deux Gendres (1810). — Longue polémique. — *L'Intrigante* (1813)..... 158

CHAPITRE IX

LES SATELLITES DE LA COMÉDIE IMPÉRIALE.

Planard (1783-1835). — Georges Duval (1773-1836). — Emmanuel Dupaty (1775-1851)..... 177

CHAPITRE X

LES SATELLITES DE LA COMÉDIE IMPÉRIALE (*Suite*).

Chéron : *Le Tartufe de mœurs* (1805). — Roger : *Caroline, ou le Tableau* (1800) ; *l'Avocat* (1806). — Creuzé de Lesser : *Le Secret du ménage*..... 187

CHAPITRE XI

LES SATELLITES DE LA COMÉDIE IMPÉRIALE (*Suite et fin*).

F.-B. Hoffmann (1760-1828) : L'opéra d'*Adrien*. — *Lysistrata*. — *Le Roman d'une heure*. — *Les Rendez-vous bourgeois*. — Mme de Bawr (1773-1860) : *la Suite d'un bal masqué*. — Pigault-Lebrun. — De Jouy..... 208

CHAPITRE XII

LE VAUDEVILLE. — DÉSAUGIERS (1772-1827).

Son caractère et son talent. — Ses créations : *M. Vautour*. — *Le Dîner de Madelon*..... 219

CHAPITRE XIII

DÉSAUGIERS (*Suite*).

M. Dumollet, ou le Provincial à Paris : sa légende et son odyssée. — *Les Trois Étages*. — *Le Départ pour Saint-Malo*. — *Il arrive! il arrive!* — *Le Mariage de Dumollet*. — *Cadet Rousselle Esturgeon*. — La parodie : *Cadet Buteux aux Danaïdes, à la Vestale*, etc..... 237

CHAPITRE XIV

LE VAUDEVILLE (*Suite*).

Ses nombreux représentants. — Revue sommaire. — Armand Gouffé. — Son rôle comme chansonnier : inférieur sur le théâtre. — Rieurs et gaudisseurs. — Théaulon : son caractère et son talent. — *M. Jovial*. — *Le Bénéficiaire*. — *Le Père de la Débutante*. — Comédies : *L'Artiste ambitieux*. — *L'Indiscret*..... 256

CHAPITRE XV

EUGÈNE SCRIBE (1791-1861).

Sa notoriété, ses origines, son caractère et son tempérament dramatique. — Le créateur et l'écrivain : côtés forts et côtés faibles. — Sa popularité. — Part de la collaboration..... 279

CHAPITRE XVI

EUGÈNE SCRIBE (*Suite*).

Sa carrière dramatique. — Ses débuts difficiles. — Ses premiers succès. — Le Vaudeville. — *Une nuit de la Garde nationale.* — *Le Combat des Montagnes.* — *L'Ours et le Pacha.* — Essais divers d'un genre nouveau. — *Le Solliciteur.* — *Les Deux Précepteurs*..... 299

CHAPITRE XVII

EUGÈNE SCRIBE (*Suite*).

La comédie nouvelle. — Fondation du Gymnase (1820). — Sa fortune. — Le théâtre de Madame. — La salle, le public, les acteurs. — Scribe et Marivaux. — L'amour et le mariage. — La question d'argent..... 313

CHAPITRE XVIII

EUGÈNE SCRIBE (*Suite*).

La question du mariage : son importance dans le théâtre de Scribe. — *Le Foyer du Gymnase.* — *Le Mariage enfantin.* — *La Demoiselle à marier.* — *Le Mariage de raison.* — *Le Mariage d'argent.* — *Malvina, ou le Mariage d'inclination*..... 331

CHAPITRE XIX

EUGÈNE SCRIBE (*Suite*).

Comédie-vaudeville politique. — *Le Diplomate.* — *La Manie des places.* — *Avant, Pendant et Après*..... 350

198-98. — CORBEIL. Imprimerie ÉD. CR

La Bibliothèque
Université d'Ottawa

Echéance

Celui qui rapporte un volume après la dernière date timbrée ci-dessous devra payer une amende de cinq sous, plus un sou pour chaque jour de retard.

The Library
University of Ottawa

Date due

For failure to return a book on or before the last date stamped below there will be a fine of five cents, and an extra charge of one cent for each additional day.

FEB 4 1963

~~FEB - 7 1968~~

OCT 6 1968

NOV - 5 1970

a39003 002395977b

CE PQ 0566
.L55C 1898 V1
C00 LENIENT, CHA LA COMEDIE
ACC# 1384783

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 12 06 07 13 1